HISTOIRE

DE

JOUVENET

PAR

F.-N. LEROY

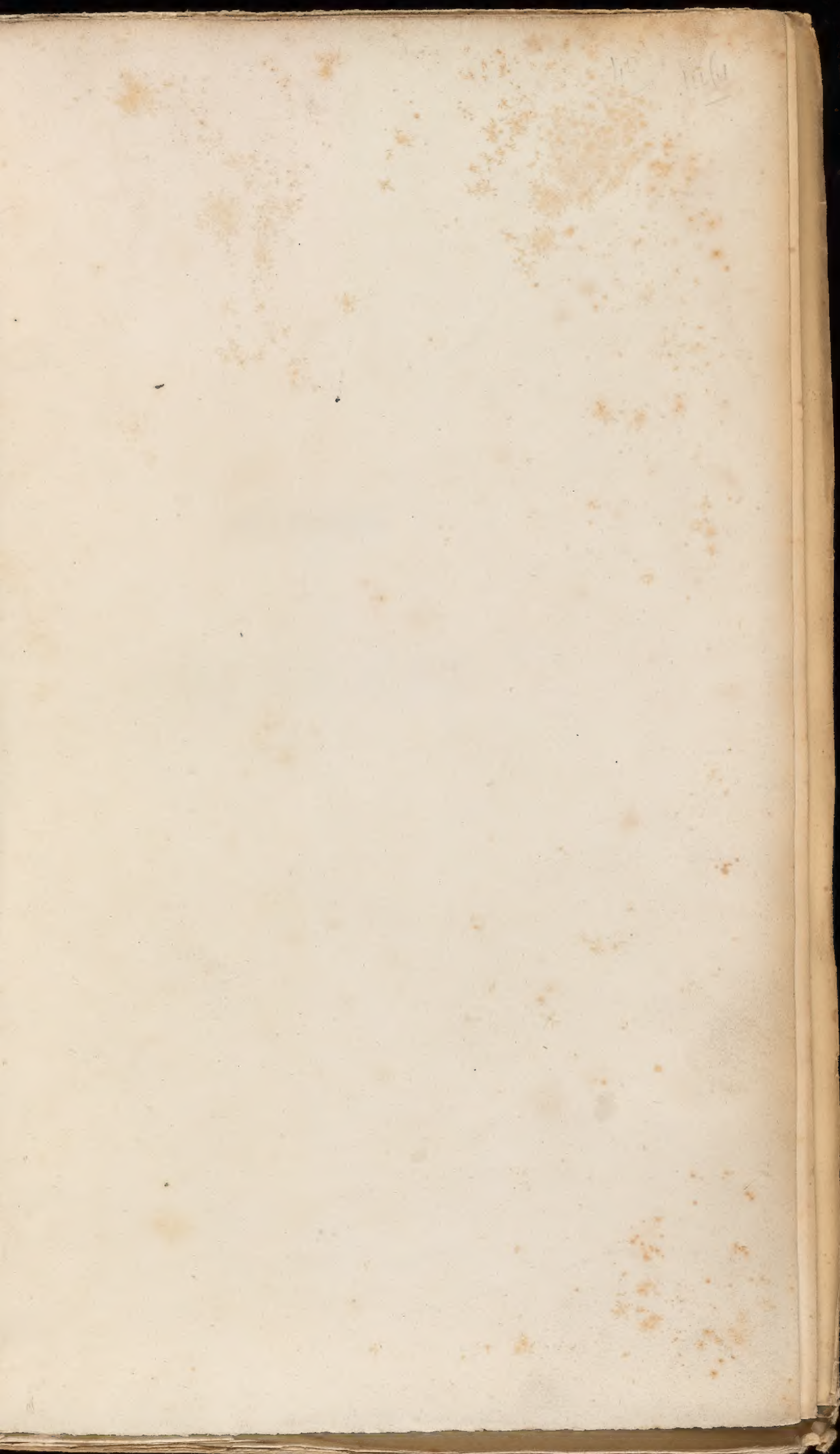
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE
DES SOCIÉTÉS DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE ET DE PICARDIE
DES SOCIÉTÉS ACADÉMIQUES DU BEAUVOISIS ET DE CHERBOURG
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE POUR LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES, ETC.

PARIS
DIDRON, LIBRAIRE
Rue St.-Dominique-St.-Germain, 23

ROUEN
LE BRUMENT, LIBRAIRE
Quai Napoléon, 55

CAEN. HARDEL, IMPRIMEUR-LIBRAIRE, RUE FROIDE, 2

1860



HISTOIRE

DE

JOUVENET

HISTOIRE

DE

JOUVENET

PAR

F.-N. LEROY

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE
DES SOCIÉTÉS DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE ET DE PICARDIE
DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DU BEAUVOISIS
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE POUR LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES, ETC.



PARIS
DIDRON, LIBRAIRE
Rue St.-Dominique-St.-Germain, 23

ROUEN
LE BRUMENT, LIBRAIRE
Quai Napoléon, 55

CAEN. HARDEL, IMPRIMEUR-LIBRAIRE, RUE FROIDE, 2

—

1860



ith. r. Beauregard, 33, Paris.

Imp. Marie, Faubg St Denis, 61.

Au T. C. Frère

CÉCILIEN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE DE ROUEN

et

VISITEUR DES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES DE LA PROVINCE DE NORMANDIE

HOMMAGE DE RECONNAISSANCE

« MIRUM EST, IN TABULIS VIVIT ET ELOQUITUR. »

(I[er]. Mémoire sur Jouvenet présenté, en 1836, à l'Académie de Rouen.)

« DEFICIENTE DEXTRA. »

(Mémoire de M. J. Houel, présenté à l'Académie de Rouen et mentionné très-honorablement.)

DIVISIONS.



I. Vie de Jouvenet.

II. Appréciation de ses ouvrages.
Graveurs des ouvrages de Jouvenet.
Son École.

III. Description de ses tableaux, ou catalogue.
1°. Sujets sacrés ;
2°. Fable et allégorie ;
3°. Histoire ;
4°. Portraits.

IV. Rapport entre les œuvres de Jouvenet et les lois de l'esthétique, de la morale, de l'histoire et de la couleur locale.

V. Notes et pièces justificatives.

OUVRAGES CONSULTÉS.

1. Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen : 1819, 1820, 1835, 1836, 1847, 1850; 1853.
2. Catalogue du Musée de peinture de Rouen, 1855.
3. Notice des tableaux du Louvre, par F. Villot.
4. De Chennevières-Pointel : Études sur les peintres provinciaux.
5. Biographie de la Seine-Inférieure, par Guilbert.
6. Noël : Essais sur le département de la Seine-Inférieure.
7. Dictionnaire des Artistes.
8. Dictionnaire d'Esthétique chrétienne, par l'abbé Jouve.
9. Annales archéologiques de Didron.
10. Revue de Rouen, 1833, 1836, 1841, 1844, 1845, 1847, 1848.
11. Annuaire normand de M. de Caumont, t. VII, VIII et IX.
12. Bulletin monumental de M. de Caumont.
13. Catalogue du Musée de Rouen, par Le Carpentier.
14. Histoire des peintres de toutes les écoles, article JOUVENET, par C. Blanc.
15. Histoire des Français des divers états, par Alexis Monteil, XVIIe. siècle.
16. Dictionnaire historique des peintres, par Siret.
17. Description de Versailles, par Piganiol.
18. Le château d'Eu, par Vatout.

19. L'abbé Cochet : Les églises de la Seine-Inférieure.
20. Deville : Tombeaux de la cathédrale de Rouen.
21. L'abbé Decorde : Essai sur le canton de Neufchâtel.
22. Le Magasin pittoresque, t. X.
23. Dibdin et Licquet : Voyage en France.
24. Observations sur quelques grands peintres, par Taillaisson.
25. Manière de bien juger des ouvrages de peinture, par l'abbé Laugier. Paris, 1771.
26. Ph. de Chennevières-Pointel : Observations sur le Musée de Caen et sur son nouveau catalogue.
27. Encyclopédie du XVIIIe. siècle.
28. Encyclopédie du XIXe. siècle.
29. Nouveau Dictionnaire historique, ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talents, des vertus, etc., 6e. édit., 8 vol. in-8o. 1785, Caen.
30. Biographie universelle, par Michaud.
31. Biographie universelle de Feller.
32. Biographie universelle de Weiss.
33. Biographie universelle de Didot.
34. Dictionnaire universel d'histoire et de géographie, par Bouillet.
35. Morlent : Géographie du département de la Seine-Inférieure.
36. Monin : Dictionnaire géographique du département de la Seine-Inférieure.
37. Langlois : Essai sur la peinture sur verre.
38. Ducarel : Antiquités anglo-normandes.
39. Gilbert : Description de l'église de St.-Ouen de Rouen.
40. Jouy : L'Ermite en province.
41. Dubois : Itinéraire des cinq départements de la Normandie.

42. Bescherelle : Dictionnaire universel de géographie.
43. Histoire des principales villes de France, Guilbert.
44. La vérité biblique défendue contre les erreurs de la peinture ; extrait du recueil romain : *Analecta Juris Pontificii.*
45. Galerie des Artistes célèbres, par Mme. C. Fallet.
46. Galerie des Peintres célèbres, par M. Le Carpentier.
47. Voltaire : Histoire du siècle de Louis XIV.
48. D'Argenville : Abrégé de la vie des plus fameux peintres.
49. Félibien : Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres.
50. Houel : Notice sur Jouvenet, manuscrit (bienveillante communication de Mme. veuve J. Houel à l'auteur).
51. Les trois siècles de la peinture en France, par Gault de Saint-Germain, art. JOUVENET.
52. Viardot : Musées de France, Paris.
53. Léonce de Pesquidoux : Voyage artistique en France, art. du Musée de Rouen.
54. Catalogue du Musée de Grenoble, par MM. Rolland et Henris, 1831.
55. Voyage pittoresque de Paris.
56. Registre de l'Académie royale de peinture.
57. Registres de l'état civil de Rouen.
58. Dictionnaire historique de Lavocat, 1755.
59. Description de l'Académie, par Guérin, 1715.
60. Catalogue du Musée de Rouen, par Garneray.
61. Nécrologe des hommes célèbres de France, 1769.
62. Éloge de Monsr. Restout, 1768.
63. Essai sur la vie de Jouvenet (dans les Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture).
64. Histoire du Parlement de Normandie, par M. Floquet.
65. Biographie normande, par Th. Le Breton.
66. Biographies normandes manuscrites, par Dupasquier.

67. Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel, inspecteur des Musées de province, exposés au Musée d'Alençon.
68. Le Flambeau astronomique, imprimé à Rouen, en 1719.
69. Livret du Musée de Reims, 1845.
70. Notice des tableaux, etc., du Musée de Lille, par Ed. Reynart, conservateur, 1856, 1 vol. in-18.
71. Histoire de Louis XIV, par Amédée Gabourd, 1 vol. in-8°.
72. Mythologie pittoresque, par O. Desnos, 1 vol. grand in-8°.
73. Bible de Vence, 25 vol. in-8°.
74. Histoire de France, par Amédée Gabourd.
75. Légende dorée, par J. de Voragine, 2 vol. in-12.
76. Rational ou Manuel des divins offices, par G. Durand, traduction de M. Barthélemy, 5 vol. in-8°.
77. Guizot : Études sur les Beaux-Arts, 1 vol. in-8°.
78. Bouchitté : Le Poussin et son école, 1 vol. in-8°.
79. Rollin : Histoire ancienne, romaine, 20 vol. grand in-8°.
80. Bescherelle : Dictionnaire national, 2 vol. grand in-4°.
81. Iconographie chrétienne, histoire de Dieu, par Didron, 1 vol. in-4°.
82. Manuel d'Iconographie chrétienne, par Didron et Durand, 1 vol. in-8°.
83. Le dernier jour du Christ, par l'abbé Decorde, 1 vol. in-8°.
84. Vitet : Études sur les Beaux-Arts, 2 vol. in-18.
85. Mémoire sur Jouvenet, présenté, en 1836, à l'Académie de Rouen, et portant cette devise : « *Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.* »
86. Histoire des peintres de toutes les écoles, par Armengaud et Oreilly.
87. Vie abrégée de Jouvenet, dans le Mercure de juillet, 1730.
88. Les peintres les plus célèbres, par Maxime de Montrond, 1 vol. in-8°.

89. Abrégé de la Vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, par de Piles. Paris, Jacques Estienne, 1715, in-12.
90. Renseignements divers dus à l'obligeance de M. Le Brument, libraire, à Rouen.
91. Manuel du bibliographe normand, par E. Frère, grand in-8°. art. JOUVENET.
92. Lettre de M. Deville, receveur-général, à Alençon, correspondant de l'Institut, etc., etc.; à l'auteur.
93. Lettre de M. Thierriot, conservateur du Musée et du palais des Beaux-Arts de Lyon; à l'auteur.
94. Lettre de M. Eud. Soulié, conservateur du Musée de Versailles; à l'auteur.
95. Lettre de M. l'abbé Padé, prêtre, curé de St.-Riquier, chanoine, restaurateur de l'ancienne l'abbaye de St.-Riquier; à l'auteur.
96. Lettre de M. l'abbé Cochet, chevalier de l'ordre impérial de la Légion-d'Honneur, inspecteur des monuments historiques du département de la Seine-Inférieure, membre de plusieurs Académies et d'un grand nombre de Sociétés savantes françaises et étrangères; à l'auteur.
97. Lettre de M. Charma, professeur de philosophie à la Faculté des lettres de Caen, chevalier de l'ordre impérial de la Légion-d'Honneur, secrétaire de la Société des Antiquaires de Normandie, membre d'un grand nombre de Sociétés savantes françaises et étrangères; à l'auteur.
98. Lettres de M. Floquet, correspondant de l'Institut, membre de la Légion-d'Honneur et d'un grand nombre de Sociétés savantes; à l'auteur.
99. Lettre de M. Le Borne, conservateur du Musée de peinture de Nancy; à l'auteur.

100. Lettre de M. C. Dugasjean, conservateur du Musée du Mans ; à l'auteur.
101. Lettre de M. Emil. Burci, inspecteur de la galerie de Florence (Toscane) ; à l'auteur.
102. Lettre de M. l'abbé Decorde, curé de Bures, membre de plusieurs Académies et de plusieurs autres Sociétés savantes ; à l'auteur.
103. Lettre de M. C. Prévost, conservateur du Musée de peinture de Toulouse ; à l'auteur.
104. Lettres de M. Pérignon, directeur de l'école impériale des Beaux-Arts et du Musée de Dijon ; à l'auteur.
105. Lettre du T. C. F. Cécilien, directeur de l'école normale primaire de Rouen, qui a bien voulu recueillir pour nous de précieux renseignements.
106. Lettre de M. Bourassé, chanoine de Tours, membre de plusieurs Sociétés savantes ; à l'auteur.
107. Lettre de M. l'abbé Gueudet, curé-doyen de Chambly (Seine-et-Oise) ; à l'auteur.
108. Lettre de M. Léon de La Sicotière, avocat, membre de plusieurs Sociétés savantes, à Alençon ; à l'auteur.
109. Lettre de M. l'abbé de Torquat, chanoine honoraire d'Orléans, membre fondateur de la Société archéologique de l'Orléanais, etc. ; à l'auteur.
110. Lettre de M. Ballin, directeur du Mont-de-Piété de Rouen, membre de l'Académie de la même ville et de plusieurs Sociétés savantes ; à l'auteur.
111. Lettre de M. Grodic, secrétaire-général de la municipalité de Lille, membre de la Commission administrative du Musée de peinture de la même ville ; à l'auteur.
112. Lettre de M. l'abbé Guébert, curé de Nolléval (Seine-Inférieure) ; à l'auteur.
113. Lettre de M. Joseph Dassy, conservateur du Musée de peinture de Marseille ; à l'auteur.

114. Lettre de M. Deloye, conservateur de la Bibliothèque et du Musée Calvet, de la ville d'Avignon; à l'auteur.

115. Lettre de M. H. Baudoux, conservateur du Musée de peinture de Nantes; à l'auteur.

116. Lettre de M. Mauduy, conservateur du cabinet d'histoire naturelle et d'antiquités de la ville de Poitiers; à l'auteur.

117. Lettre de M. J. Aussant, docteur en médecine, directeur honoraire du Musée de peinture de Rennes; à l'auteur.

118. Lettre de M. Désiré Le Tellier, membre résidant de la Société des Antiquaires de Picardie, etc., directeur du cours communal de dessin, à Amiens; à l'auteur.

119 Lettre de M. Bouillet, conservateur du Musée de Clermont-Ferrand; à l'auteur.

120. Lettre de M. Lancrenon, directeur-conservateur du Musée de Besançon; à l'auteur.

121. Lettre de M. Vreux, secrétaire de la section d'archéologie et des beaux-arts, du Musée de Douai; à l'auteur.

122. Lettre de M. T. Méneau, président de la Société des Amis des arts de la Rochelle; à l'auteur.

123. Lettre de M. A. Villers, directeur du Musée de Blois; à l'auteur.

124. Lettre de M. Vibert, directeur du Musée du Puy; à l'auteur.

125. Lettre de M. le Maire de la ville de Pau, à l'auteur.

126. Lettre de M. le Maire de la ville de Laon, à l'auteur.

127. Lettre de M. Gibert, directeur de l'école de dessin et du Musée d'Aix; à l'auteur.

128. Lettres de la part de M. Boucoiran, conservateur du Musée de Nîmes; à l'auteur.

129. Lettre de M. Guillermet, secrétaire du Conseil administratif de Genève; à l'auteur.

130. Lettre de M. Combes, conservateur du Musée de peinture de Montauban; à l'auteur.

131. Lettre de M. Schitz, conservateur du Musée de peinture de Troyes; à l'auteur.

132. Lettre de M. L. Hugot, conservateur du Musée de Colmar; à l'auteur,

133. Lettre de M. Erasmus Engert, directeur de la galerie impériale-royale du Belvédère, à Vienne (Autriche); à l'auteur.

134. Lettre de M. L. Bornot, de la part de M. le Maire de la ville de Châlons-sur-Marne; à l'auteur.

135. Lettre de M. le Conservateur du Musée de Bourges, à l'auteur.

136. Lettre de M. Claude, bibliothécaire de la ville d'Alby; à l'auteur.

137. Lettre de M. Bronzé, peintre, conservateur du Musée de Toulon; à l'auteur.

138. Lettres de M. l'abbé Guériteau, vicaire de St.-Maclou, à Rouen, qui a bien voulu faire pour nous de nombreuses et fructueuses recherches.

139. Lettre de M. l'abbé Jouve, chanoine de Valence, membre de plusieurs Sociétés savantes, auteur du Dictionnaire d'Esthétique chrétienne; à l'auteur.

140. Lettre de M. le baron de La Tullaye, au château d'Athis (Marne), de la part de Mme. la comtesse de Sainte-Suzanne, au château d'Ecuny-Champigneules (Marne); à l'auteur.

141. Lettre de M. Ch. Loriquet, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de Reims; à l'auteur.

142. Lettre de M. Barbier de Montault, historiographe de la cathédrale et du diocèse d'Angers, membre de plusieurs Sociétés savantes; à l'auteur.

Que de chefs-d'œuvre sont restés jusqu'à nos jours cachés, enfouis, dédaignés, par l'effet des perturbations sociales, par le tourbillon des tempêtes révolutionnaires, par l'incurie d'indignes possesseurs, dans des coins obscurs et ignobles, dans la poussière des greniers, dans l'humidité des caves, entre des mains ignorantes et grossières, à la merci des outrages et des mutilations !

Il en est même beaucoup qui, pour être sauvés de la destruction et du pillage, et honorablement placés dans les salles publiques, dans les collections et les lieux saints, n'ont pas eu moins à souffrir d'un autre genre d'ignominie, il est vrai, mais non moins réel : je veux dire les maladroites, les insensées réparations, que les illustres Didron et de Montalembert ont, à bon droit, flétries de la qualification d'actes de vandalisme.

De cette espèce est le tableau qui a provoqué le présent écrit.

Lorsque, visitant un endroit, pour ainsi dire,

agreste et sauvage, où rien ne peut faire soupçonner la présence de quelque magnifique ouvrage de l'intelligence humaine, on se trouve tout à coup en face d'une œuvre réellement supérieure, on se sent naturellement ému, saisi d'étonnement et d'admiration. Voilà ce que nous éprouvâmes dernièrement, dans une modeste église de village, à Montérollier, canton de St.-Saëns, où nous conduisait une cérémonie particulière.

Il faut dire que cette église de Montérollier est loin d'offrir rien de tant soit peu monumental; c'est une pauvre construction moderne (du siècle dernier), en pierre, brique et caillou; le pavage est en terre cuite de non-valeur, et la lumière pénètre par de misérables carreaux blancs. On n'y voit aucune sculpture qui mérite d'être mentionnée : rien absolument que deux tombes seigneuriales, dont les sculptures de l'une sont effacées et dont l'autre ne présente que de simples caractères épigraphiques. On ne peut admirer que l'exquise propreté qu'y fait régner, avec un zèle digne de tous éloges, le respectable pasteur actuel; quelques fraîches couleurs et d'éclatantes dorures exécutées depuis peu d'années; enfin une admirable toile à la contre-table du chœur, représentant l'*Assomption de la Sainte Vierge*.

Ce tableau fut, à vrai dire, le seul objet qui frappa nos regards; nous en recherchâmes avidement l'auteur, et nous découvrîmes, à droite, au bas de la toile, ces mots : « Jean Jouvenet pinxit, 1713. » Nous ne dirons pas la surprise et la joie que nous

causa cette rencontre inattendue : un chef-d'œuvre au milieu d'une forêt de choses insignifiantes et d'aucun prix !

Le nom du prince des peintres Rouennais dans ce vallon obscur et retiré ! Une page inconnue du grand artiste..... ! Heureuse cette page, si elle fût restée saine et sauve des imprudentes réparations des barbouilleurs !...

Sur l'heure, nous résolûmes de la révéler aux amateurs, et c'est sous cette impression que nous décidâmes de rédiger une Notice sur la vie et les ouvrages de Jouvenet.

PRÉFACE.



Lorsque, en 1836, l'Académie de Rouen proposa un prix pour la meilleure Notice sur la Vie et les ouvrages de Jouvenet, personne n'obtint la récompense que voulait accorder ce corps savant, mais celui qui en approcha le plus et qui mérita, du moins, une mention des plus honorables, avait fait des recherches laborieuses et profondes; le manuscrit qu'il a laissé est un ouvrage précieux, que quiconque veut essayer une nouvelle histoire du grand peintre, ne doit pas manquer de consulter. Grâce à la bienveillance de la très-estimable compagne de M. J. Houel dont nous regrettons la perte, nous avons obtenu la faveur d'être admis à étudier cette mine riche et féconde. Nous avons en outre compulsé plus de soixante ouvrages qui

se rapportent à notre héros. Nous avons interrogé plusieurs savants et artistes, plusieurs grands écrivains; nous avons vu et revu nous-même, de nos propres yeux, la plupart des œuvres de Jouvenet qui existent aujourd'hui dans les collections publiques et privées; enfin nous avons fait tout ce qu'il nous a été possible pour être complet, exact et véridique.

« Pour composer la Notice de Jouvenet, dans les conditions tracées, il fallait rechercher les plus anciens et les plus minutieux documents de sa famille à des sources authentiques, assembler les faits de sa vie, de ses rares voyages même, retrouver tous ses tableaux, en faire la liste, détailler les plus remarquables, faire la critique des précédentes biographies, et, coordonnant ces matériaux épars, en faire un ensemble littéraire; c'est du moins le plan de l'auteur : il a fouillé dans les actes de l'état civil, à Rouen et à Paris; il a eu à sa disposition des archives de notaires; il a compulsé tous les dictionnaires historiques, les nécrologes, les notices de tableaux, les catalogues, les almanachs même; il a visité les musées de Paris, de

Rouen, de Lyon, de Grenoble et de Dijon, où sont les grands tableaux de Jouvenet ; il a été admis à apprécier des collections particulières ; il a consulté l'œuvre gravée à la Bibliothèque impériale, les archives de l'Académie de peinture, puis les Recueils de Sociétés savantes et des Mémoires manuscrits. Ses opinions, il les a souvent étayées du sentiment des artistes vivants, ou bien d'écrivains comme Guérin, Florent Lecomte, d'Argenville, Piganiol De la Force, Taillason, Rainsant, Landon et Duchesne. Il a pourtant pris sur lui et s'est arrogé le droit de comparer les œuvres de Jouvenet avec les produits de la nouvelle École française (1). »

Ces lignes qu'écrivait M. Houel dans l'Avant-propos de son savant travail et de ses minutieuses recherches, nous osons nous les appliquer ; nous avons marché sur les voies que, le premier, il eut la gloire de frayer ; nous y avons ajouté les découvertes et les travaux que le temps a permis de faire depuis, et, aidé de plusieurs autres livres capi-

(1) *Mémoire* de M. J. Houel, présenté, en 1836, à l'Académie de Rouen.

taux et d'une foule de matériaux dispersés, nous avons produit cet ouvrage que nous livrons au public, satisfait d'avoir à notre tour exalté les vertus et les talents d'un grand artiste, nous dirons plus, d'un grand homme, envers qui la postérité nous a semblé injuste, et qui mérite une réputation plus populaire que celle dont il jouit en France. Nous avons choisi une belle page d'histoire, heureux si nous eussions pu nous élever à la hauteur de ce sujet sublime...... !

P. S. — Qu'il nous soit permis de remplir un doux et agréable devoir : nous avons à acquitter une dette du cœur envers le savant et obligeant M. Charma, professeur de philosophie à la Faculté des lettres de Caen, secrétaire de la Société des Antiquaires de Normandie, membre non résidant du Comité des Travaux historiques, de plusieurs Académies et de la Légion-d'Honneur.

Nous nous empressons de lui offrir ici l'expression publique de notre vive gratitude et de notre profonde sympathie.

Fac Simile

Signature du 16 Février 1699

Jouvenet

Tableau généalogique de la Famille Jouvenet.

Annexé au mémoire que l'Académie royale de Rouen a mentionné très honorablement dans sa Séance publique du 5 Août 1836.

Ouvrage envoyé au concours par M. Houel, membre correspondant de l'Académie et de la Société de l'Histoire de France. Président du tribunal civil de Louviers.

Jean Jouvenet. présumé peintre sculpteur originaire d'Italie venu à Rouen vers le milieu du [illegible] siècle. M. avant 1616

Laurent Jouvenet. peintre sculpteur marié à ... M. en 1616 — Marguerite Sébille

Noël Jouvenet — Marguerite Hubert

Jeanne Jouvenet mariée avant 1616 à — Alain Féron.

Laurent Jouvenet — Catherine Delézé

Jean Jouvenet — Françoise Youlti — Catherine Hacquet

Noël Jouvenet maître peintre sculpteur ... le 10 Juin 1645 à — Marie Allain

Alain Féron né avant 1616

(a) Descendance de Pierre Jouvenet et de Marie-Madeleine Gosset.

Madeleine Félicité mariée à Pierre Godeb..., marchand rue Eau de Robec, ... veuve

Clotilde Victoire mariée à ... Desmares ... M. ... 1805 ... à Neufchâtel

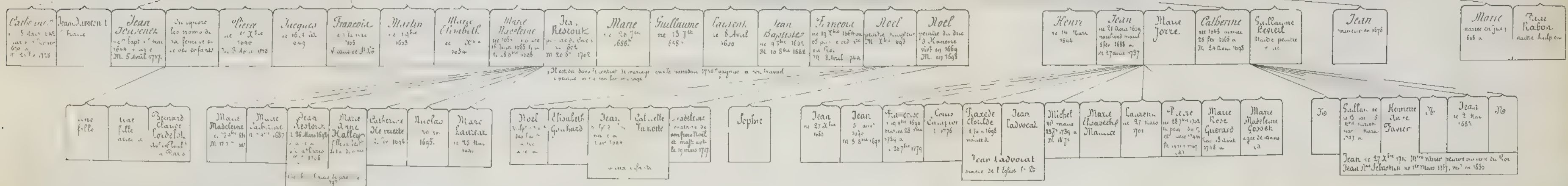
Marie-Anne née 25 Avril 1765 sur Ste Croix St Ouen.

Félicité demt à Rouen

Marie Josèphe née 25 9bre 1780 mariée Juin 1817 à Pierre Mulot, dit Hermel, prof. de dessin à Rouen.

Eugène né 4 7bre 1787, ... maintenant employé du cadastre à Meaux

Victoire Euphrosine née 1er 9bre 1790, mariée à Troulle, ... greffier en chef du ... de Neufchâtel



HISTOIRE

DE

JOUVENET.

I.

VIE DE JOUVENET.

Vers le milieu du XVIe. siècle, un maître peintre et sculpteur, présumé d'origine italienne et supposé sorti d'une famille qui avait nom Giovinetto, venait, pauvre et inconnu, s'établir dans la capitale de la Normandie.

On ne peut rien savoir de ce modeste artiste, sinon qu'il s'appelait en France Jean Jouvenet; qu'il eut un fils nommé Laurent, de la même profession que lui; qu'il fut inhumé à Rouen, avant 1616, dans l'église de St.-Éloi, proche des fonts baptismaux; enfin qu'il fut la souche d'une

nombreuse postérité qui s'illustra dans les Beaux-Arts.

Laurent eut un fils, Noël, qui exerça lui-même le métier de peintre, et qui, du moins on le prétend, donna au grand Poussin les premières leçons.

Ce Noël eut trois fils, tous peintres et sculpteurs : Laurent, Jean et Noël. L'un prit pour gendre un sculpteur nommé Rabon ; un autre donna sa fille à un peintre-verrier, Guillaume Le Vieil ; Laurent eut quinze enfants : le second est le célèbre Jean Jouvenet, dont nous avons entrepris d'écrire l'histoire ; dans le nombre, se trouvent : Marie-Madeleine, qui épousa Jean Restout, peintre de Caen, père et grand-père des Restout, de l'Académie française de peinture ; et François Jouvenet, qui devint peintre ordinaire du Roi.

« Rien ne me semble respectable, dans l'histoire de notre peinture française, comme ces quelques familles qui semblent avoir eu, de même que la tribu de Lévi, dans l'ancienne loi, le privilége et l'hérédité de la prêtrise de l'art. Mais aucune ne me touche plus que cette race à jamais mariée des Restout et des Jouvenet, dans laquelle toute alliance vient aboutir à des familles d'artistes et se recrute perpétuellement dans le sang et le génie normand. Tous les enfants y naissent peintres de père et de mère qui peignent. Le pinceau est leur

jouet familier, leur langage, leur noblesse. Le regrettable M. Houel a suffisamment éclairci la généalogie de Jouvenet et leur alliance avec les Rabon, les Le Vieil et les Restout (1). »

D'après les registres de la paroisse de St.-Lô de Rouen, Jean Jouvenet, fils de Laurent et de Catherine Deleuze, y fut baptisé le 1er. mai 1644 : le parrain fut Jean Jouvenet, son oncle ; la marraine, Catherine Cauvet. Quelques auteurs font remonter sa naissance jusqu'au 12 ou au 14 avril, mais rien n'est venu justifier cette opinion, et l'on ne saurait douter qu'il est venu au monde peu de jours avant son baptême, ce qui signifie à la fin de ce même mois d'avril. Son berceau est dans la rue aux Juifs, aujourd'hui n°. 9. La maison qui le vit naître est construite en bois, comme la plupart des habitations du moyen-âge ; elle paraît être du XVe. siècle ; le style en est gothique et fort élégant, mais sa construction est imparfaite ; le *Magasin pittoresque* en donne, au tome X, un dessin restitué d'après les traces subsistantes et l'analogie évidente des maisons contiguës et contemporaines ; l'Académie de Rouen, dans ses *Mémoires* de 1836, en présente un autre dessin qui la montre dans son état actuel avec les mutilations et les modifications qu'elle a subies.

(1) De Chennevières : *Études sur quelques peintres provinciaux*, t. III, p. 261.

La maison où naquit Jouvenet était la propriété de sa famille ; il n'est pas indifférent d'en connaître la composition et la distribution : tout ce qui se rapporte à un grand homme, même incidemment, offre de l'intérêt. Nous voyons donc que, le 10 septembre 1629, Noël Jouvenet, demeurant en la paroisse St.-Lô, achète, de Pierre Delespine, la moitié d'une maison sise rue aux Juifs ; laquelle moitié se compose d'une portion de cave, d'une demi-boutique, d'une cuisine, d'une chambre, une salette et deux petits greniers ; puis, le 28 septembre 1633, le même Noël Jouvenet acquiert, de Barbe Crosnier, veuve De La Fosse, l'autre moitié de la même maison *où soulait prendre pour enseigne l'image Ste-Catherine*, et où se trouvait la seconde partie de cave, la seconde demi-boutique, deux chambres et un galetas : en somme, une cave et une boutique partagées en deux, une cuisine, trois chambres, un galetas, une salette et deux petits greniers.

Le 22 avril 1675, les trois fils de Noël procédèrent au partage de cette maison, qui composait tout leur patrimoine.

Le premier lot, formé de la première moitié de l'habitation, échut par non-choix à Noël ;

Le second lot, choisi par Laurent, qui était l'aîné, se composait de la seconde moitié ;

Et le troisième lot, choisi par Jean, fut de trente

livres de rente à prendre, sur le premier lot, et de 25 sur le deuxième; total : 55 livres de rente représentant le tiers de la valeur de la maison, ce qui la doit faire estimer à un capital d'un peu plus de 3000 francs; aujourd'hui elle peut, d'après la matrice cadastrale, être évaluée à 12000 fr. environ.

Le 11 juin 1688, la maison passe à Marie-Madeleine et à Noël, par suite de partages entre les héritiers de Laurent; mais le 19 mars 1717, Madeleine Jouvenet, donataire de son frère, vend à la veuve Le Moine la portion provenant de Noël Jouvenet, son père.

Enfin, le 15 juillet 1724, Jean Restout vend à la même veuve Le Moine l'autre portion de la même maison, provenant de Marie-Madeleine Jouvenet, sa mère.

La maison s'est ainsi trouvée recomposée comme elle était en 1633, et c'est en cet état qu'elle a passé à M. Roussel, l'heureux propriétaire actuel du berceau du grand peintre.

Il est présumable, d'après les actes précités, que Noël Jouvenet, acquéreur du premier lot, s'y est établi en 1630, avec ses trois enfants; qu'ayant acheté le deuxième lot, en 1633, il en fit ensuite l'abandon à son fils aîné, Laurent, qui a dû se marier vers 1630, et qu'ainsi Jean Jouvenet est très-probablement né dans la chambre du premier étage de cette maison; et l'on peut assurer

que Jean Restout, son neveu, y vit aussi le jour.

Enfin, cette demeure étant fort exiguë et la famille très-nombreuse, il est à croire que les autres fils de Noël, Jean et Noël, l'ont quittée en se mariant, c'est-à-dire avant 1644 ; mais ce qui prouve que Laurent y resta, c'est : 1°. le choix qu'il fit, le 22 avril 1675, du deuxième lot de cette maison; 2°. un acte du 30 janvier 1677, qui la désigne comme son domicile; on n'a pas trouvé l'acte par lequel il a dû acheter le premier lot, de son frère Noël ; mais cela résulte implicitement du partage du 11 juin 1688 (1).

L'Académie de Rouen avait souhaité que l'on indiquât la maison où était né Jouvenet. Ce vœu a été doublement rempli : les deux concurrents de 1836 ont donné les indications les plus précises à cet égard, et leur concordance prouve leur exactitude. Le désir de l'Académie était bien naturel; il émanait d'un sentiment d'orgueil national que l'on trouve chez tous les peuples, comme dans tous les cœurs. C'est ce sentiment qui donne un si grand prix aux objets possédés par ceux qui nous furent chers ; c'est cette pensée qui nous attache aux foyers de nos pères, qui nous fait verser des larmes sur le lieu où reposent leurs froides dépouilles.

(1) *Mémoire* de M. Houel (1836). Voir aussi le *Précis* de 1836.

Les grands hommes d'une ville sont les proches de tous les concitoyens capables de les comprendre et de les admirer. De tout temps on prit soin de recueillir ce qui pouvait, en perpétuant leur nom, enhardir à marcher sur leurs traces.

Sept villes de la Grèce se disputèrent l'honneur d'avoir vu naître Homère: si une d'entre elles eût pu fournir ses preuves, un temple, élevé par la reconnaissance et l'admiration, eût bientôt décoré son enceinte. Après 1800 ans, on cueille encore des lauriers sur la tombe de Virgile; la maison de Pindare devint un lieu d'asile lors du sac de sa patrie. On montre, à Anvers, le fauteuil où s'asseyait Rubens, et, dans notre ville, si féconde en grands hommes, si riche en précieux souvenirs, lorsqu'un étranger aura visité les bords de la Seine qui furent teints du sang du jeune Arthur, le marbre qui recouvre le cœur de Rollon, la pierre où fut délaissé Guillaume-le-Conquérant; le lieu où Jeanne d'Arc acheva son généreux sacrifice; lorsqu'il osera contempler les vestiges des arts au moyen-âge et l'imposante majesté de nos vieilles basiliques, il ne sera pas sans charmes de lui dire, en l'arrêtant devant de modestes demeures, si simples qu'elles n'auraient pas arrêté ses regards: Voici la maison de Fontenelle; ici vécut Corneille; là naquit Jouvenet.

D'après l'invitation de l'Académie, M. le

Maire s'est empressé de faire placer, sur la maison où est né Jouvenet, un marbre avec cette inscription :

JEAN JOUVENET EST
NÉ DANS CETTE MAI-
SON EN AVRIL 1644 (1).

Jouvenet, élevé dans l'atelier de son père qui lui-même était peintre, reçut de la main paternelle les premières leçons. On ne sait si Laurent Jouvenet était sans talent ; mais, à coup sûr, il est sans renommée, et son fils seul l'a fait connaître à la postérité ! Heureux fils qui fit ainsi le bonheur, la gloire et l'orgueil d'un père tendrement aimé ! On ne pense pas qu'il existe de tableaux de Laurent Jouvenet, mais au moins il eut le mérite d'encourager les premiers et sublimes essais de son fils : ainsi le jeune Jouvenet, s'il ne fut pas artiste par imitation plutôt que par instinct, s'il obéit à une impulsion sans obstacles plutôt qu'à une vocation naturelle et spontanée, eut du moins le bonheur rare de voir ses premiers pas soutenus et dirigés dans la carrière qu'il devait parcourir avec tant de gloire.

Les statuts de la Confrérie de St.-Luc fournissent

(1) Rapport sur les Mémoires pour le prix relatif à Jouvenet, dans le *Précis des travaux de l'Académie de Rouen de l'année* 1836.

cette note importante qui fixe d'une manière précise l'époque des débuts de notre célèbre artiste : « Jean Jouvenet, l'aîné, pensionnaire de Sa Majesté, receu paintre à Rouen le 21 janvier 1658. » Et dans les registres des Maîtrises, année 1658, 26 janvier : « Gardes alors, Laurent Jouvenet, Pierre Allais, Jean Racine et Pierre Busquet. Après qu'il nous a esté attesté par maistres Laurent Jouvenet, Pierre Allais, maistres et gardes, année présente, de l'art de paintre sculpteur, que Jean Jouvenet était fils de maistre sculpteur, et suffisant pour estre receu maistre dudit mestier, en conséquence et du consentement du procureur du Roy en ce bailliage, nous avons, ledit Jouvenet, juré et receu dudit art de paintre sculpteur en ceste ville de Rouen pour, par luy, en jouir bien et deument comme maistre dudit art.

« Dudit jour, Noël Jouvenet aussi fils de maistre a esté juré et receu maistre dudit mestier de paintre sculpteur en ceste ville de Rouen » (1).

Lorsque Jean Jouvenet eut été suffisamment initié à la peinture dans la maison paternelle, sous l'œil de son père et de ses oncles, on l'envoya étudier à Paris. Dès l'âge le plus tendre, il avait montré, pour la peinture, des dispositions extraordinaires, et lorsqu'il partit pour la capitale,

(1) Ch. de Beaurepaire : Notes sur le Musée de Rouen, dans le *Précis des travaux de l'Académie de Rouen* (1836).

il ne faisait qu'atteindre sa dix-septième année.

« Il est rare que la nature n'indique pas d'avance, dans les hommes appelés à se distinguer un jour, l'œuvre à laquelle elle les destine ; l'esprit dont nous sommes animés, semblable au germe dans lequel se cache encore la fleur ou l'animal destiné à sortir de son développement, renferme le secret de notre avenir, avenir d'abord caché, mais qui se laisse deviner et pressentir dans ces essais spontanés, presque involontaires, qui révèlent l'homme à lui-même, entr'ouvrant à ses yeux, assez pour diriger et soutenir son courage, la voie tracée à son génie.

« Sans doute ces instincts ne sont pas toujours sûrs ; ils n'offrent dans bien des cas que le reflet d'une lueur passagère, non la clarté féconde d'une lueur véritable ; sous leurs formes multipliées, ils annoncent l'artiste habile, l'écrivain spirituel, le savant laborieux plus souvent que la pensée élevée et puissante, appelée à forcer l'admiration des contemporains et à recueillir celle de la postérité. Pour le Poussin, il n'y eut pas lieu de s'y méprendre : les essais de l'enfant annonçaient les œuvres de l'homme, et les historiens remarquent qu'il ne dessinait pas de vaines figures, des figures qui lui fussent suggérées par le hasard, mais qu'au milieu de l'ardeur avec laquelle il se livrait à cet entraînement, on remarquait une

sorte de réflexion, un choix, des essais de composition, productions anticipées d'une nature d'élite. Son maître et son père réunirent inutilement leurs efforts pour lui persuader de ne pas obéir à une inclination qu'il ne pouvait suivre sans perdre un temps précieux pour sa fortune (1). »

Il y a quelque chose de tout cela dans Jouvenet.

Il alla travailler chez différents maîtres peu connus, où il acquit de bonne heure une grande facilité d'exécution.

Le jeune homme était animé de l'amour du travail et réunissait de grands avantages personnels : il était bien fait ; ses traits étaient mâles, son front élevé ; ses yeux annonçaient un esprit vif et pénétrant ; un jugement solide, une mémoire heureuse se décelaient en lui, et sa conversation était agréable.

Lorsqu'il arriva à Paris, Lebrun venait de fonder l'Académie des Beaux-Arts avec le concours de tous les Romains qui rapportaient d'Italie une doctrine et un style dérobés aux écoles de Rome ou de Bologne ; Mignard et Lebrun étaient alors les maîtres absolus de l'art français. Poussin leur avait cédé la place et il allait mourir. Lesueur était mort à trente-huit ans ; Largilière et Rigaud

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, 3.

ne faisaient que de naître. L'école académique, l'école d'imitation étrangère, était donc triomphante et Jouvenet tomba dans l'atelier de Lebrun.

C'est Voltaire qui, dans le *Siècle de Louis XIV*, parle de ces commencements de Jouvenet chez Lebrun. Jouvenet n'est point, comme le dit d'Argenville, un artiste sans maître, ébauché seulement par les premières leçons de Laurent, son père. Je crois même, dit M. Charles Blanc, qu'il prit goût aux grandes machines de Lebrun, puisqu'il travailla avec lui aux peintures de Versailles pendant une vingtaine d'années à plusieurs reprises, de 1661 à 1680. Mais n'ayez aucune inquiétude sur l'originalité de son génie et l'avenir de son style. Il ne prendra de son maître, habile praticien, d'ailleurs, et abondant compositeur, qu'une exécution large et facile, la science des procédés techniques, et les roueries de l'ordonnance dans les sujets compliqués.

Chez Lebrun, il rencontra Lafosse, plus âgé que lui de quatre ans. Jouvenet et Lafosse, dans la grande peinture, Largilière et Rigaud dans le portrait, de même que Coisevox en sculpture, nous semblent les intermédiaires entre l'art du XVIIe. siècle et l'art du XVIIIe. La liberté, la verve, l'indépendance, le mouvement, le caprice, l'élégance, l'adresse vont succéder à la majesté

froide et raide, à la noblesse emphatique du règne de Louis XIV, et ces qualités nouvelles iront jusqu'à l'exagération. Mais Jouvenet n'est pas responsable de la frivolité de ses successeurs. Il est aussi éloigné de Boucher que de Mignard. Il a le bonheur de tenir une place très-haute et très-distincte aux confins de deux écoles bien différentes. Il n'a les défauts ni de l'une ni de l'autre, mais justement les qualités de celle-ci et de celle-là.

« Le génie, même le plus ferme, demeure quelque temps incertain de la direction qu'il doit suivre ; un vague instinct lui donne la conscience de lui-même dans le sentiment confus de sa mission ; la nuance qui lui est propre ne se laisse pas toujours immédiatement apercevoir à ses propres yeux. Il se soupçonne, mieux encore, il se connaît, mais n'a pas pénétré complètement le caractère définitif sous lequel il doit conquérir les suffrages de la postérité. Un fait imprévu lui communiquera cette impulsion, il la recevra d'un spectacle inattendu, d'une parole, du conseil d'un ami, ou de tout autre accident en apparence fortuit. Ce sera pour lui une révélation subite, mais invincible, qui décidera de son avenir » (1).

Tout en peignant d'après le modèle à l'Aca-

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, 8.

démie, ou dans l'atelier de Lebrun, Jouvenet aidait souvent son maître aux plafonds de Versailles, car il avait appris tout de suite son métier. Je crois bien qu'il savait peindre dès son enfance, et il ne paraît pas qu'il ait jamais songé à autre chose. Les vrais peintres font leur éducation morale et intellectuelle avec une palette et quelques livres en conversant avec les hommes et en regardant la nature.

« Dans cette première période, à laquelle appartiennent, sans doute, l'Hiver de la série des Quatre Saisons, à Marly, et les plafonds de l'hôtel St.-Pouanges, Jouvenet ne s'est pas encore dépouillé des influences de son entourage et de son temps ; il ne produit encore que des essais sous l'aile d'un autre génie ; mais, vers 1672, sa manière se dégage et son style commence à se personnifier » (1).

Les Quatre Saisons sont au riche et élégant salon octogone du château de Marly, dans les petits pans de l'attique. Déjà, dit Piganiol, dans l'*Hiver*, les traits sont hardis, et il y a beaucoup de correction dans le dessin.

Il peignit à l'hôtel St.-Pouanges trois plafonds au rez-de-chaussée ; les sujets sont : Vénus visitée par Flore, les neuf Muses présidées par Apollon, la Force terrassant les Vices ; au premier étage,

(1) Ch. Blanc : *Histoire des peintres*, JOUVENET.

c'est Diane regardant Endymion que le point du jour va réveiller ; enfin, sur la cheminée, le Sacrifice d'Iphigénie.

On sait que c'est dans cet intervalle de 20 ans, de 1660 à 1680, que le vieux château de Versailles fut d'abord restauré, puis détruit en partie, et que l'on mit en train l'immense palais que nous voyons aujourd'hui.

« Le Poussin a traité un grand nombre de sujets empruntés aux fables antiques ; il semble même qu'ils aient été ses sujets de prédilection au commencement de sa carrière, au moment où son génie, plein de jeunesse et d'enthousiasme, n'avait point encore atteint cette profondeur de pensée et ce haut sentiment des convenances de l'art qu'il développa dans la suite. Nous trouvons en effet, parmi ses premiers ouvrages, les *Bacchanales du château de Chiverny ;* d'autres, au nombre de quatre, qui appartiennent au cardinal de Richelieu, et qu'il avait exécutés peu de temps avant son voyage en France, le *Triomphe de Neptune*, *Pan et Syrinx*, etc. » (1).

C'est aussi ce que fit un peu Jouvenet, mais il s'y arrêta beaucoup moins que son devancier : il lui fallait quelque chose de plus positif pour satisfaire son génie et remplir le besoin de son cœur.

(1) Bouchitté : *loc. cit.*, p. 298.

Son premier tableau, représentant le Frappement du rocher, peint dans la manière du Poussin, qu'il avait beaucoup étudié, fit concevoir de lui des espérances qui ne tardèrent pas à se réaliser.

« Il n'est peut-être, dans toutes les écoles de peinture, aucun maître plus capable que Poussin d'expliquer, par la seule vue de ses ouvrages, bien étudiés toutefois et bien compris, ces trois mots assez difficiles à définir, quoique tant de fois répétés : style, composition, expression (1). »

Jouvenet a montré, ce nous semble, que, sous aucun de ces rapports, il n'avait été mauvais élève.

« L'invention fournit les éléments de la composition ; en même temps elle en annonce l'esprit et le caractère. La composition rapproche ces diverses parties, pour en former l'expression totale du sujet ; sa loi première est l'unité, d'où procède l'effet harmonieux de l'ensemble ; ses conditions sont le lien et la subordination des groupes, la correspondance des expressions, la juste pondération des parties, l'heureuse combinaison des lignes. On peut dire qu'avant Raphaël l'art de la composition était peu connu, quoique déjà Giotto, Orcagna, Massaccio en eussent donné de remarquables exemples ; des figures juxta-posées présentaient çà

(1) L. Viardot : *Musées de Paris*, p. 223.

et là quelques expressions individuelles qui ne la faisaient que peu sentir dans les tableaux; elle ne s'y apercevait guère plus que dans les mystères du moyen-âge, long-temps avant les poètes dramatiques du siècle de Louis XIV. Raphaël conçut dès l'abord, comme par un merveilleux instinct, les lois de la composition, et en éleva l'application à un degré que personne n'a franchi depuis. Le Parnasse, la Vision d'Ézéchiel, la Dispute du Saint-Sacrement, l'École d'Athènes n'ont jamais été surpassés (1). »

Jouvenet, aussi bien que les plus grands maîtres, a montré dans l'invention toute la profondeur de son génie, toute la science de son pinceau. Nous verrons, en son lieu, quelles sont, sous ce rapport, ses œuvres les plus savantes et les plus finies.

Charmé de l'habileté du jeune homme, Lebrun voulut se l'attacher et l'employa aux ouvrages qu'il faisait à Versailles.

Dans la salle de Mars, il lui confia six tableaux en camaïeu rehaussé d'or. Dans celui qui était au-dessous des croisées, Jouvenet représenta Marc-Antoine et A. Post-Albinus; dans celui qui était sur la corniche, vis-à-vis des fenêtres, c'était César rangeant son armée en bataille. Puis, Lebrun avait demandé Apollon sur son char et entrant

(1) Bouchitté: *Le Poussin*, in-12, p. 333.

dans le sein de l'onde; l'élève favori l'exécuta à la satisfaction du maître.

Réfléchissons que, dans ces travaux d'embellissement, il luttait avec Lebrun lui-même et avec Claude Aubran.

On pourrait placer à cette époque le tableau de Flore et Zéphire, destiné au salon près la chambre de la duchesse de Bourgogne ; deux petits ovales de deux pieds de diamètre, destinés à surmonter des portes et sur lesquels jouaient des enfants; puis Vénus et Vulcain, et cette délicieuse toile composée pour les Pères de Nazareth, et représentant le Seigneur qui, accompagné de ses apôtres, visite Marthe et Marie.

Ses premiers essais furent si brillants, qu'il devint un objet d'envie pour quelques-uns de ses camarades. On raconte que l'un d'eux osa même le calomnier auprès de sa famille, en l'accusant de perdre son temps; la jalousie et la méchanceté réussirent d'abord à tromper un père trop crédule; celui-ci écrivit à son fils une lettre pleine de reproches, où il lui enjoignait de revenir à Rouen. Le jeune artiste ne fit d'autre réponse à cette lâche calomnie qu'en envoyant son premier tableau : cet ouvrage seul suffit pleinement à sa justification.

En 1673, à l'âge de vingt-neuf ans, Jouvenet remporta le second grand prix de l'Académie sur un dessin : le sujet du concours était le Passage du Rhin.

La même année, il fait, pour la Communauté des orfévres de Paris, le tableau de Mai, qu'on appelait ainsi parce qu'il restait exposé pendant tout le mois de mai sous le portail de Notre-Dame ; la Communauté des orfévres le donnait ensuite à la cathédrale, où par bonheur on voit encore aujourd'hui celui que Jouvenet exécuta en cette occasion, la Guérison du Paralytique, placé dans le chœur, au-dessus des statues sculptées.

Le tableau de Mai eut un immense succès public, et dès-lors la réputation du jeune artiste fut assurée. Bien jeune encore, il mérita que Vermelen, qui avait reproduit avec tant de bonheur les beaux portraits de Rubens, lui demandât la permission de graver ses ouvrages, et Lebrun le pria de nouveau de travailler aux peintures de Versailles. Jouvenet n'avait pas encore atteint sa trentième année, et déjà on le rangeait parmi les maîtres. 1673 est la date donnée par d'Argenville : elle paraît vraie. D'Argenville écrivait en 1762, et connaissait tous les tableaux de Jouvenet, ainsi que leur histoire spéciale. Selon la *Biographie moderne*, ce serait 1676, et Jouvenet aurait eu 29 ans quand il exécuta ce tableau ; l'âge de 29 ans répond à 1673: on voit que cette erreur est la conséquence d'une première que nous avons relevée. La 9e. édition du *Dictionnaire universel* de Chaudon et Delandine dit que le tableau qui

nous occupe a été composé à 29 ans. Une gravure faite d'après ce tableau le date de 1685 ; c'est une bévue impardonnable.

Lebrun, jaloux de tant d'autres, n'eut que des bontés pour le peintre normand; il se conduisit, dans cette circonstance, avec une générosité malheureusement trop peu commune parmi les hommes qui courent la même carrière. Loin qu'un si magnifique début lui inspirât de l'ombrage, il fut si vivement, si réellement flatté de la beauté et de la correction du dessin, qu'il le présenta à l'Académie de peinture. Il y a plus, Lebrun devint, auprès de Louis XIV, le Mécène de Jouvenet, et le roi ordonna, sur sa recommandation, qu'on lui confiât plusieurs travaux, dont l'exécution fut digne du grand prince qui les avait commandés.

Ce fut le 23 février 1674 que Jouvenet fut agréé, dit le procès-verbal, avec applaudissements par la brillante et gracieuse Compagnie, et ce fut le 29 mars 1675, qu'il fut proclamé membre de l'Académie : lorsqu'il en franchit pour la première fois la porte d'entrée, il présenta Esther tombant évanouie devant Assuérus, qui, dans sa conception, rappelle encore la manière du Poussin. Pensée allégorique qui fait honneur à sa modestie et à son caractère.....!

Ce tableau, lui-même l'avait conçu, l'Académie

ayant laissé le sujet à son choix ; on lui donna un mois pour en rapporter l'esquisse, et il lui fut accordé six mois pour son entière exécution. Mais il n'avait pas eu le temps d'achever dans le délai fixé par la Compagnie, et Lebrun lui fit obtenir un nouveau délai de trois mois, au bout desquels il présenta son œuvre, à la grande admiration de tous.

L'année suivante, le 3 juillet 1676, on le nommait adjoint à professeur; puis, bientôt après, le 29 novembre 1681, professeur en titre; le 24 juillet 1702, adjoint à recteur; le 30 juin 1705, directeur ; et enfin, le 31 décembre 1707, recteur ; désormais, il marchait sur la route des honneurs et volait de victoire en victoire.

C'est probablement vers l'époque de 1681 qu'il se maria. On n'a point conservé le nom de sa femme, ni le nom de ses filles, dont nous retrouverons, dans le cours de cet ouvrage, les portraits sur plusieurs de ses grands tableaux.

Suivant la généalogie dressée par M. Houel, Bernard-Claude Lordelot aurait épousé l'une des filles de J. Jouvenet. L'*Essai sur la vie de Jouvenet*, dans les *Mémoires inédits sur les Membres de l'Académie de peinture*, dit que ce peintre avait épousé Marie Baroneau, fille de Louis Baroneau, officier de la reine Marie-Thérèse, et qu'il en eut cinq garçons morts en bas-âge, et neuf filles dont il lui en restait deux. Lorsqu'en 1753, les demoiselles de

Jouvenet annoncent dans le *Mercure* la vente publique de quelques-uns des tableaux de leur illustre père, demeurés entre leurs mains, aucune ne se qualifie épouse de M. Lordelot. D'autre part, l'acte de mariage de J. Restout est un acte bien solennel, signé de J. Restout, de François Jouvenet et de Bernard-Claude Lordelot. Il me semblerait singulier que le degré de parenté y fût faussement indiqué. Ne serait-ce donc point dans une autre branche de la famille de Jouvenet qu'il faudrait chercher l'alliance de Lordelot, ou ne serait-il que le fils homonyme d'un neveu par alliance de Jouvenet ?

Il est certain qu'une vie si active et déjà si glorieuse avait empêché Jouvenet de retourner dans son pays natal. On ne le voit à Rouen ni au mariage de sa sœur aînée, Catherine, avec le libraire Dumesnil, ni à ceux de ses cousines, ni à la maladie et à la mort de son oncle Jean; mais, ayant perdu son père, le 19 novembre 1681, et, bientôt après son frère Jean-Baptiste, dont il était parrain, il vint à Rouen, le 2 mai 1683. On lui fit grande réception dans sa patrie, car les Rouennais, de tout temps, furent très-empressés à honorer les illustrations de leur pays. Plus tard, ce devait être bien autre chose ! Mais le roi le rappela promptement et lui accorda un logement au palais des Quatre-Nations. Jouvenet alors quitta son logement du Quai de l'Horloge,

et s'installa avec enthousiasme dans un atelier immense. Que faire, dans une pareille galerie, à moins que l'on n'y peigne ? Jouvenet peignit, et nous savons comment.

Chaque année qui va suivre sera marquée par la naissance d'un ou plusieurs tableaux qu'on doit appeler une suite de chefs-d'œuvre ; et, lorsqu'il a suffi à un peintre de produire un seul ouvrage pour être devenu un grand artiste, Jouvenet a été grand vingt fois et plus. Ce n'est donc plus le jeune homme formé à l'école des Poussin et des Lebrun, qui va poser désormais devant nous, c'est Jouvenet devenu lui-même, Jouvenet ferme, vigoureux, hardi, original ; Jouvenet, le prince des peintres normands, car il était plus normand que Poussin ; Jouvenet, le chef d'école, le grand Jouvenet !

Il monta une toile de vingt-huit pieds de long sur treize pieds de haut, et entreprit aussitôt son Jésus guérissant les malades, une des plus grandes pièces de l'École française. Ce tableau peut être pris pour un résumé de tous les talents de Jouvenet comme aussi de ses défauts. Les ombres y sont indiquées carrément ; les figures sont vivement jetées, un peu vulgaires de forme, mais remplies de chaleur et de mouvement : on y voit des malades qui s'agitent pleins d'espoir à la vue d'un Dieu dont le visage resplendit de sérénité. On ne

saurait mettre plus de science dans un dessin qui d'ailleurs est maniéré, plus d'animation dans la pantomime, plus de feu dans l'exécution. L'ordonnance enfin est pittoresque au premier chef; elle présente des lignes heureusement contrastées et de larges effets de lumière et d'ombre. Ses figures, dit Taillasson, ressemblent quelquefois à ces hardies et savantes ébauches du sculpteur, produites par un sentiment brûlant qui n'est refroidi par aucune fatigue, et que souvent on préfère à des œuvres beaucoup plus finies (1).

En 1685, Jouvenet maria sa sœur Marie-Madeleine à Restout, auquel elle apportait en dot, outre son bon ménage, 1,750 livres gagnées par son métier de peintre; car les femmes aussi maniaient la brosse ou l'ébauchoir dans la famille de Jouvenet. Il est probable qu'il alla encore à Rouen pour cette cérémonie. La même année, il fut le parrain, à Paris, de Jean-Marie Nattier, le jeune, qui devait faire tant de charmants portraits sous le règne de Louis XV. Le père, Jean-Baptiste, l'aîné, était le collègue de Jouvenet à l'Académie (2).

En cette même année 1685, il mettait au jour le joli tableau de l'Annonciation, du musée de Rouen. Les cinq années suivantes sont occupées à des tableaux célèbres : c'est le *Nunc dimittis*,

(1) Ch. Blanc: *Histoire des peintres*, Jouvenet.
(2) Id., *Ibid.*

pour les Jésuites ; puis, la Famille de Darius ; puis, le Louis XIV touchant des malades pour la guérison des écrouelles, peint en 1690, pour l'abbaye de St.-Riquier-les-Abbeville ; ce dernier tableau fut fait par Jouvenet en concurrence avec les meilleurs peintres du temps, tels que Coypel, Hallé, les frères Boulogne, sur le programme de l'abbé de St.-Riquier, le pieux d'Aligre, qui décerna au peintre rouennais une médaille d'or de 200 livres, prix du Concours.

Enfin, c'est le Martyre de saint Ovide, destiné aux Capucins de Paris, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Grenoble. On a dit à tort que ce tableau était un des premiers de Jouvenet, et qu'il était une œuvre de jeunesse ; il porte la signature de Jouvenet et la date 1690 ; il n'est pas, à la vérité, un des plus parfaits qui soient sortis du pinceau de notre artiste ; mais, à côté de quelques défauts, on y constate de grandes beautés.

Lebrun venait de descendre dans la tombe, le 12 février de la même année, laissant Jouvenet prendre le premier rang dans l'École française ; ses principaux représentants du XVIIe. siècle s'éteignaient peu à peu ; bientôt il n'en restait plus que le vieux Mignard, pour lors âgé de quatre-vingts ans.

Jouvenet dominait de la hauteur de son génie ; il planait, modeste et heureux, sur les grandes

régions de la peinture, assiégé de toutes parts de demandes auxquelles son activité, quelle qu'elle fût, ne pouvait suffire : il régnait, il était roi.

L'année 1691 nous a laissé de lui deux belles œuvres : le Mariage de la Vierge qui se voit à la bibliothèque d'Alençon, et le portrait de l'abbé de Ste.-Marthe ; déjà il avait fait celui de l'abbé de Lionne ; celui de Lamoignon d'après nature ; et, dès 1677, Louis XIV l'avait chargé de peindre le Dauphin, également d'après nature ; le portrait de Jouvenet, peint par lui-même, conservé au musée de Rouen, doit enfin être assigné à cette même époque.

L'année suivante, nous voyons paraître Isaac bénissant Jacob, un des plus beaux ornements de la galerie de peinture de Rouen. Mais en 1693, l'ardent Jouvenet eut une première attaque d'apoplexie qui le força d'aller prendre du repos et le grand air, aux eaux de Bourbonne. A peine guéri, il s'empressa de continuer ses travaux : dès 1694, il fut appelé à Rennes pour peindre l'admirable plafond de la grand'chambre du Parlement de Bretagne. Ce plafond forme cinq tableaux : celui du milieu représente la Foi, la Religion, la Force et la Prudence aux marches d'un autel. Dans les quatre angles sont la Vigilance, la Droiture, l'Abondance et l'Autorité.

Durant son séjour dans cette ville, il exécuta,

en quarante-cinq jours, trois plafonds pour le greffier en chef, chez qui il logeait. C'étaient l'Apothéose d'Hercule, Zéphire et Flore, et Thétis attendant Apollon, sujet qu'il avait déjà traité à Paris dans sa jeunesse.

Il revint avec la commande de plusieurs tableaux d'église qu'il exécuta à Paris, et, entr'autres, pour les Bénédictins d'Orléans, Jésus au Jardin des Olives, l'une de ses plus admirables productions et que plusieurs amateurs considèrent comme son chef-d'œuvre.

Alors, il fut chargé de faire le portrait de Mazarin, que Vallet devait graver.

Il peignit ensuite, et plaça, à S^te^.-Opportune, la Présentation au Temple qui se voit aujourd'hui au musée du Mans.

A St.-Germain-l'Auxerrois, près du tombeau du chanchelier d'Aligre, on voyait de lui un tableau représentant un miracle fait au sujet de l'Extrême-Onction. Dans l'église St.-Paul, 4e. chapelle à gauche, il peint sur place une Ascension.

Au maître-autel des Religieuses de la Croix, quartier St.-Antoine, rue Charonne, il peint une Elévation; ce tableau, dont M. J. Houel vit l'esquisse, à Rouen, fut une des pièces principales du musée de Dijon.

Au couvent des Chartreux, près du Luxembourg,

il peint le Christ sur les bords du lac de Génézareth, ouvrage d'une belle expression, d'une grande correction de dessin, et de grandes proportions, où il n'entre pas moins de cent personnages.

A l'hôpital de la Charité des hommes, quartier St.-Germain-des-Prés, dans la chapelle vis-à-vis le tombeau de Claude Bernard, c'est l'Apothéose de saint Jean-de-Dieu.

Au collége Mazarin, Jouvenet a peint les trois *ronds* qui se remarquaient au-dessus des autels; celui du maître-autel était Dieu le Père; les deux autres représentaient des anges tenant les instruments de la Passion.

Tant d'activité et de talent, tant de travaux savants et immortels devaient nécessairement frapper les regards et toucher le cœur d'un grand roi. Le prince voulut, par un acte de générosité, reconnaître le mérite et la science du peintre vigoureux, infatigable. Il lui attribua une pension de 1200 livres, sur la recommandation de M. de Villarcerf, qui eut l'attention et la bienveillance de profiter de l'absence du peintre pour lui faire donner cette honorable récompense. Jouvenet revint exprès de Bretagne pour remercier le roi; puis il retourna à Rennes achever ses travaux.

Lorsque Jouvenet se présenta, en 1695, devant le monarque pour lui exprimer toute sa reconnaissance, Sa Majesté le reçut avec bonté et lui dit,

de l'air le plus affable : « Je suis fort content de vous ; continuez à bien faire, et votre mérite sera récompensé ! » (1).

Mais Louis XIV lui ménageait un autre genre de récompense ; il résolut de l'envoyer, aux frais de l'État, contempler le beau ciel de l'Italie et admirer, au centre du monde artistique, ce que la peinture et la sculpture ont laissé sur terre de plus parfait, de plus divin. Mais Jouvenet ne se souciait guère du voyage, à ce qu'il paraît ; soit négligence de sa part, soit maladie, soit toute autre cause, l'artiste normand ne quitta point Paris. Jamais donc Jouvenet ne s'est tourné vers le Midi, et c'est à cela, sans doute, qu'il doit d'avoir conservé son originalité native ; doit-on l'en blâmer, doit-on le regretter ? c'est ce que nous examinerons plus tard.

En tout cas, Jouvenet répondait sur l'heure par le plus grand de ses chefs-d'œuvre, la fameuse Descente de croix, pour le couvent des Capucines: objet d'admiration universelle et méritée, qui place Jouvenet à la hauteur des Le Sueur et des Poussin (1697).

Cependant il se préparait pour les artistes une grande fête. On avait décidé que les tableaux des académiciens seraient exposés tous ensemble dans

(1) *Mercure de France* (juillet 1730), p. 1484, etc.

les salles du Louvre. Déjà, en 1673, les artistes, réunis en corps académique, avaient fait une exhibition dont le livret rarissime a pour titre :

« Liste des tableaux et pièces de sculptures exposez dans la cour du Palais Royal, par MM. les peintres et sculpteurs de l'Académie royale » (1).

(1) Il y a eu, sous le règne de Louis XIV, deux expositions de peinture, en 1699 et en 1704.

L'exposition de 1699 eut lieu au mois de septembre ; elle se composait de 306 morceaux, dont 253 de peinture, 24 de sculpture, et 29 de gravure. Les peintres Coipel, Boullongne aîné, Largillière, Jouvenet, Delafosse, de Troy, Parrocel ; les sculpteurs Girardon et Coisevox, et les graveurs Edelink, Masson et Baudet sont les artistes dont les œuvres ouvrirent la brillante série des expositions de l'École française.

Le livret de l'exposition de 1704 commence par ces lignes :

« L'Académie a toujours esté persuadée qu'elle ne pouvoit mieux « faire connoistre son application et son zèle pour la perfection des beaux « arts, qu'en exposant de temps en temps quelques morceaux de pein- « ture et de sculpture faits par les académiciens qui la composent. Elle « sçait que, quoy que la plupart de leurs ouvrages soient faits pour « contribuer à la majesté des temples et à la magnificence des palais, « il ne laisse pas d'y en avoir un grand nombre d'autres qui ne sont pas « plutost placez dans les cabinets où ils sont destinez, qu'ils sont souvent « dérobez aux yeux du public et qu'ainsi le progrès que l'Académie « fait dans ces arts pourroit estre ignoré, si elle n'avoit soin de luy « fournir de quoy réveiller son attention. »

L'exposition de cette année comptait 520 morceaux, dont 447 de peinture, 54 de sculpture, et 19 de gravure. Coipel et Rigaud exposèrent chacun 28 tableaux ; de Troy, 25 ; Jouvenet, 16 ; Boullongne jeune, 17 ; Largillière, 22 ; Vien, 22 portraits au pastel ; Coisevox, Girardon, Couston et Baudet étaient encore à la tête des sculpteurs et des graveurs (*).

(*) *Magasin pittoresque*, 1841, p. 106 et 1850, p. 305.

Charles Lebrun y avait mis la Défaite de Porus, le Passage du Granique, la Bataille d'Arbelles et le Triomphe d'Alexandre, quatre toiles qui ont environ 130 pieds de long. La collection des livrets de ces expositions publiques est presque introuvable, et nous regrettons de ne pouvoir constater exactement les tableaux qu'envoya Jouvenet au Salon de 1699. On y vit certainement les Vendeurs chassés du Temple, un portrait de l'abbé de Lionne, Vénus et Vulcain, Marthe et Marie, une Adoration des Mages, un Mariage de la Vierge, la Madeleine chez Simon le Pharisien et le Sacrifice d'Iphigénie. La Descente de croix y était aussi (1). Tels sont les superbes ouvrages qui figurèrent dans cette arène pacifique d'où devait sortir pour Jouvenet tant de gloire et d'honneur.

Parmi les heureux privilégiés qui purent obtenir quelques-uns de ses précieux ouvrages, on cite les religieux de St.-Martin-des-Champs, à Paris, auxquels il fournit quatre de ses plus magnifiques toiles. A ce sujet, on raconte l'anecdote suivante, qui prouve que Jouvenet avait autant de caractère que de génie, et qu'il sut défendre la noblesse de son art. Le peintre avait promis aux bons moines de traiter la vie de saint Benoît; mais l'artiste, rebuté par la stérilité du sujet, fut réduit à s'en écarter. Il

(1) Ch. Blanc : *Histoire des peintres*, JOUVENET.

en résulta une contestation sérieuse : les religieux, qui n'étaient pas connaisseurs, refusèrent de le payer. L'affaire fut portée devant les juges ; l'artiste dit qu'il avait dessiné la vie de saint Benoît sur une grande toile, et que cela ne pouvait pas réussir en peinture. « Que vouliez-vous, s'écria-t-il, en adressant la parole aux moines, que je fisse, dans une grande composition, de trente sacs à charbon comme ceux que vous portez ? » Jouvenet eut les rieurs pour lui et gagna son procès. Les bons religieux furent condamnés à prendre les quatre chefs-d'œuvre, et, au lieu de la Vie de saint Benoît, ils eurent : la Résurrection de Lazare, la Pêche miraculeuse, les Vendeurs chassés du Temple et le Repas chez Simon le Pharisien ; ouvrages, ajoute le *Dictionnaire des artistes*, qui, pour l'ordonnance, le sublime, le génie vaste et fécond, le beau choix des draperies, vont de pair avec ceux des plus grands maîtres.

Louis XIV, qui n'oubliait jamais de protéger le mérite, aussi bien par des distinctions personnelles que par des faveurs plus lucratives, désira voir les œuvres du peintre rouennais : il se les fit apporter à Trianon et se fit présenter leur auteur. Il fut fort satisfait de sa visite et témoigna à l'artiste son contentement d'une manière assez bizarre et qui marquait bien que sa connaissance des arts était toute d'instinct. Il ordonna au peintre de recommencer

ses tableaux, afin de les faire exécuter en tapisseries aux Gobelins. Jouvenet fut assez bon courtisan pour se soumettre, mais assez spirituel, et surtout assez fécond pour ne pas s'astreindre servilement à sa première idée. Les seconds tableaux furent même supérieurs aux premiers. Pierre-le-Grand, dans ses courses instructives, étant venu visiter la France, alors centre de l'Europe, d'où rayonnaient sur le monde la civilisation et la gloire, se rendit aux Gobelins. Le Roi lui avait offert, comme présent d'amitié, des tapisseries de sa manufacture; le prince russe choisit, avec un rare discernement, les tapisseries exécutées d'après les tableaux de l'habile peintre rouennais. C'est ainsi que Jouvenet était apprécié, non-seulement de ses concitoyens, mais encore des étrangers, et qu'il jouissait de l'universelle admiration de l'Europe. Les plus habiles graveurs du temps se disputèrent l'honneur de reproduire ses œuvres : le Repas chez Simon le Pharisien et les Vendeurs chassés du Temple furent gravés, avec une grande fierté de touche, par le célèbre Gaspard Duchange, contemporain de Jouvenet, qui rendit peut-être le mieux au burin le moelleux du peintre. Les deux autres tableaux de St.-Martin-des-Champs furent reproduits par le graveur Audran. Déjà Vermelin avait buriné le Paralytique.

Jouvenet étudia beaucoup la nature : nous di-

rons en son lieu comment, pour la Pêche miraculeuse, il fit le voyage de Dieppe et en rapporta les belles études qui enrichissent ce tableau.

Au même temps, Jouvenet, qui venait d'être nommé adjoint au recteur, à la place de Lafosse, travaillait encore, avec Coipel et Poërson, aux peintures des Invalides; il faisait ces superbes figures d'apôtres, de 14 pieds de haut, dont le musée de Rouen possède les charmantes esquisses. Il n'y a pas beaucoup de peintres français qui aient élevé aussi magistralement des figures de cette dimension (1702). Jouvenet venait de peindre Thomas Corneille (1700) et faire un des plus admirables portraits qu'on puisse tirer d'un homme célèbre. M. le comte d'Osmoy est l'heureux possesseur de ce tableau.

Si l'on regrette qu'il n'ait point travaillé au portrait de Pierre Corneille, faut-il croire qu'il n'ait pas osé lutter avec Lebrun qui l'avait fait quelque temps auparavant? Peut-être était-ce plutôt par délicatesse pour son vieux maître.

Aussi le retentissement et l'importance de ses travaux le firent-ils nommer directeur de l'Académie à la place de Coisevox, et, plus tard, l'un des quatre recteurs perpétuels à la place de Noël Coipel. Quatre ans après, il voulut se démettre de son titre; mais l'Académie le lui conserva.

Le 17 mai 1704, il fit le portrait de Bourdaloue après sa mort.

Il fit exprès le voyage de Rouen pour exécuter le portrait de Pierre Camus de Pont-Carré, premier président du Parlement de Normandie, morceau remarquable de dessin, d'expression et de dignité.

Mais venez au Louvre, venez admirer une nouvelle page immortelle de notre grand Jouvenet : voyez-vous cette figure magistrale et divine qui commande? Aussitôt une pierre se soulève, un cadavre reprend la vie, Lazare est ressuscité ! Quelle imposante scène ! Que d'effets pittoresques et saisissants ! Quel spectacle émouvant et pathétique ! Lisez-vous ? J. Jouvenet. 1706 !

Maintenant, si nous allons visiter le musée de peinture de Caen, nous y trouverons un sujet d'espèce nouvelle : nous n'avons pu citer, de Jouvenet, que peu de tableaux mythologiques; encore ne sont-ce que des essais et des œuvres de jeunesse. Celui-ci est cité par Bailly comme appartenant, en 1709 et 1710, à la collection du château de Trianon; il représente Apollon et Thétis, sujet plusieurs fois répété par notre artiste. Il en est plusieurs autres encore qui méritent une attention particulière, tels que le Départ de Phaéton, le Triomphe de Flore, Latone poursuivie par les paysans de la Lydie. Nous renvoyons le lecteur à la description de ces

divers ouvrages qui ne portent aucune date ni la signature de l'auteur.

C'était à cette époque de 1709 que Jouvenet décorait, dans la chapelle de Versailles, le dessus de la tribune du Roi. Louis XIV, extrêmement satisfait de cette œuvre, augmenta de 500 livres la pension que l'artiste recevait du gouvernement.

Deux ans après (1711), il terminait la belle Ascension de la galerie du Louvre.

En 1712, il peint le Centenier aux pieds de Jésus, sujet qui, avec d'admirables beautés, trahit, dans certaines parties accessoires, le mal qui rongeait sourdement le grand artiste et qui était sur le point d'éclater.

L'année 1713 fut, pour notre peintre, une époque bien fatale : il fut frappé d'une nouvelle attaque d'apoplexie qui le paralysa complètement de la main droite. Six mois après ce douloureux événement, il allait aux eaux de Bourbonne, leur demandant la santé qu'il y avait recouvrée vingt ans auparavant, en 1693. Cette fois tout fut inutile, tout traitement demeura impuissant, rien n'apporta dans son état la plus légère amélioration. Cet artiste célèbre, admiré du monde entier, est-il donc désormais perdu pour les beaux-arts? Cette tête de génie ne pourra-t-elle plus, dorénavant, traduire ses admirables pensées? Tant de belles œuvres, renfermées dans ce cerveau presque divin, ne pour-

ront-elles plus jamais éclore? Faudra-t-il donc qu'il meure, sans pouvoir mettre au monde tant de fruits précieux, tant d'enfants immortels? Non, la Providence est là qui veille sur lui; Jouvenet fera voir que les infirmités n'ont pas toujours le droit d'étouffer le talent, lorsqu'il peut servir la sainte cause de la civilisation; il ne périra pas. Celui qui dispense la science et le génie donne, en même temps, les moyens, les instruments pour produire et enfanter les œuvres de génie et de science. Jouvenet n'a plus sa main droite; il lui reste la gauche! Nous trouverons, dans la seconde période de sa vie, une particularité presque inouïe dans l'histoire des arts, qui viendra nous rappeler le *Facit indignatio versum* de Juvénal. On raconte qu'un jour Jouvenet regardait travailler Restout, son élève et son neveu : choqué d'un air de tête qui lui déplaît, il saisit le pinceau. Hélas! sa main débile trahit sa pensée, il la gâte. Une inspiration subite l'éclaire; comme un autre Turpilius, comme un autre Holbein, il a sa main gauche qui servira son génie; un trait sublime en va jaillir!

Étonné lui-même de ce qu'il vient de rendre, Jouvenet retrouve tout à coup le feu qui avait animé son pinceau dans ses premières années. Il oublie qu'il est presque septuagénaire, et son imagination se montre aussi brillante, aussi riche qu'à l'époque où il prodiguait les chefs-d'œuvre. Le der-

nier vœu d'un soldat mourant est pour sa patrie : une des dernières compositions de Jouvenet sera pour la ville qui lui a donné le jour. Il s'agit des peintures du plafond de la deuxième chambre des enquêtes du Parlement de Normandie.

Un homme infatigable comme Jouvenet ne pouvait pas reculer devant un grand ouvrage ; un homme de cœur comme lui ne pouvait pas mourir avant d'avoir fait à son pays natal l'hommage d'un de ses plus illustres travaux.

Dès que la toile fut posée, il ne fut bruit en France que de cette merveille de l'art ; on vint en foule de tous points, de tous pays, pour voir le plafond du Parlement de Rouen. Il y eut autant d'admirateurs que de visiteurs : tout le monde fut unanime pour célébrer cette œuvre si bien marquée au sceau du génie, si pleine de philosophie et de poésie, d'imagination et de science, rehaussée par l'éclat d'une exécution brillante et magnifique. On y lisait : *J. J., deficiente dextra, sinistra pinxit.* « Il fallait voir encore, en 1788, s'écrie, plein d'enthousiasme, un autre normand illustre, le palais de justice de Rouen, ce bel et majestueux édifice brillant encore de tout son éclat ! L'étranger y allait toujours admirer les magnificences de sa grand'-chambre du plaidoyer, et dans la salle de la deuxième chambre des enquêtes un vaste tableau de Jouvenet, le Triomphe de la Justice, l'une des

plus notables créations de ce peintre-poète, ouvrage néanmoins de sa main gauche, une paralysie l'ayant, depuis long-temps, privé de l'usage de la droite. Les annales de la peinture ont à déplorer à jamais la perte de ce chef-d'œuvre, arrivée par l'écroulement du plafond, en l'année 1812 (1). »

Tout cela faisait grand bruit et le Régent lui-même voulut féliciter le sujet de tant de talent et de renommée : il vint voir Jouvenet à l'hôtel des Quatre-Nations. Sébastien Ricci, pendant son voyage en France, lui rendit aussi sa visite. Tous les seigneurs de la Cour, tous les étrangers de distinction s'empressaient d'entourer le vieux peintre des témoignages de leur admiration.

Après la Mort de saint François, si heureusement menée à bonne fin, et le majestueux tableau du Triomphe de la Justice, Jouvenet fit encore, avant la fin de l'année 1714, Jésus-Christ descendu de la croix, au musée de Toulouse. En 1716, il exécuta le vigoureux tableau de l'Ascension, du musée de Rouen, donné, en 1725, au Chapitre de la cathédrale, par le généreux chanoine De La Roque-Hue.

Il avait fait une foule d'autres tableaux dont nous regrettons de ne pouvoir donner ici qu'une simple liste :

(1) A. Floquet : *Hist. du Parlement de Normandie.*

Deux Malades ;
Le Portrait de Mesgrigny ;
Le Baptême de Jésus-Christ ;
Une Figure d'Académie ;
Le Songe de Joseph ;
Le Songe de Jacob ;
Dieu au-dessus des nuages ;
La Mort d'Astyanax ;
Les Plafonds de l'hôtel Conti, etc., etc.

Enfin, nous arrivons au dernier ouvrage de notre grand artiste, celui qu'aimait tant et à bon droit l'abbé Laugier, le *Magnificat* ou la Visitation, qui fait l'un des plus beaux ornements du chœur de Notre-Dame de Paris. C'est un morceau d'une composition riche et singulière, d'un ton harmonieux et d'un grand goût de dessin.

Jouvenet n'eut pas la consolation de le voir en place : la mort l'enleva trop tôt.

Depuis quelque temps déjà la maladie empirait, et Jean Jouvenet, sentant approcher sa fin, appela près de lui sa sœur Marie-Élisabeth, qui ne l'avait guère quitté pendant sa vie, et son frère François, le peintre, dont, sans doute, il avait été le maître autrefois, et il mourut entre leurs bras, le 5 avril 1717.

« Après l'étude de l'artiste doit venir celle de l'homme : la connaissance de l'un est nécessaire pour compléter celle de l'autre. En effet, l'éduca-

tion, le choix des amis, les habitudes de la vie, les idées du siècle, pèsent de tout leur poids sur les tendances des artistes.

« Si l'on ne voulait pas tenir compte de ces causes, qui pourrait dire pourquoi le Fiesole, ce moine aux chastes et suaves extases, a donné à ses personnages le doux caractère qui lui a valu le nom d'Angélique? Pourquoi Jean Stein et Van Ostade se sont-ils plu dans la représentation de scènes hideuses et repoussantes? Pourquoi Salvator Rosa, ce voyageur intrépide, a-t-il reproduit avec tant de vérité et d'énergie le type dur et cruel des voleurs et des assassins de grand chemin? Pourquoi Holbein, Titien, Véronèse, Rubens, tous ces princes de la peinture, ont-ils donné la préférence aux sujets brillants et distingués? Qui donc pourrait expliquer toutes ces différences sans en aller chercher la raison dans l'étude de la vie privée (1)? »

« Tous les peintres n'ont pas eu la même idée de l'objet de la peinture, et ces idées diverses ont constitué, pour chacun d'eux, le fonds philosophique de l'art, tel qu'ils l'ont cultivé. Raphaël voulut atteindre un but moins restreint que le but que se proposait le Pérugin; il ouvrit à la peinture un champ plus large, y appela une diversité

(1) *Étude sur Michel-Ange*, par M. Lévy, dans le *Précis des trav. de l'Acad. de Rouen*, pour 1856-57.

plus grande. Michel-Ange dédaigna les expressions douces et tendres, leur préféra l'accent terrible des grandes conceptions, et ne vit dans la fresque qu'un auxiliaire de l'architecture, qu'un moyen de décorations toujours grandes, quelquefois même gigantesques. Rubens a brillé par la vie et la couleur ; il a cherché à étonner, à charmer les regards, plus qu'à exciter et à satisfaire la pensée. Les autres maîtres que nous pourrions citer se sont proposé, dans leurs œuvres, un but analogue aux facultés qu'ils trouvaient à cultiver en eux.

« Le Poussin est, avant tout, le peintre de la réflexion : tout sujet une fois choisi devenait pour lui l'objet d'une étude attentive, longue quand il le fallait, autour de laquelle il groupait tous les renseignements, toutes les observations, toutes les ressources que l'art comporte. Il voulut toujours que l'ensemble et le résultat de son œuvre exprimassent la totalité vivante et harmonieuse du sujet, sans jamais consentir à y substituer la séduction des épisodes ou l'éclat des accessoires. Nous croyons pouvoir le dire avec assurance, aucun peintre n'a eu de son art une idée plus haute et plus juste.

« Quand nous faisons intervenir ici l'idée de philosophie, c'est surtout le Poussin qui nous paraît mériter, par son caractère, que nous l'appliquions à sa manière de concevoir l'art. On dirait avec moins de propriété la philosophie de la peinture

lorsqu'il serait question de Michel-Ange, de Raphaël et de Rubens. La grâce et l'élégance du second, la fougue et l'éclat des deux autres, arrêtent les regards du spectateur à la surface de la toile et ne sollicitent pas sa pensée de pénétrer plus avant. Il n'en est pas de même du Poussin. Qu'on lise clairement son idée, qu'on la soupçonne seulement ou qu'on la perçoive d'une manière imparfaite, quelque chose, dans ses compositions, avertit qu'il faut s'arrêter et réfléchir. De sorte que, s'il nous faut définir, dans sa qualité fondamentale, le génie de ce grand artiste, nous le placerons au sein même du principe le plus élevé de la composition et nous proclamerons son œuvre l'expression la plus immédiate de la philosophie de la peinture. Toute autre comparaison du Poussin et des grands noms qui partagent avec lui la gloire de l'art qu'il a cultivé, serait difficile, parce qu'elle ne présenterait pas assez de points de contact. Leur but n'est pas le même, et la grandeur de leurs qualités exclusives n'offre que peu de rapprochements avec la méditation savante et la vérité réfléchie de ses compositions. Sa place est grande, mais elle est grande surtout aux yeux de la critique sérieuse et non préoccupée de systèmes, qui, sans s'arrêter aux séductions de quelques qualités brillantes, va droit au fond des choses et demande à la peinture qu'elle soit, comme la parole, comme la musique, comme l'architec-

ture, etc., l'expression de l'homme dans ce qu'il a d'éternel et de divin (1). »

« Parmi les peintres dont l'histoire a conservé une glorieuse mémoire et marqué la place au premier rang, presque tous ont dû à une heureuse disposition de leur nature, aidée par le travail et l'étude, le haut degré de talent auquel ils sont parvenus. Mais nous avons déjà fait remarquer que cette disposition, en quelque sorte extérieure à leur personnalité intime, en créant avec plus ou moins de facilité des œuvres distinguées, ne se réfléchit pas toujours dans la vie du peintre; elle est le fruit d'une partie brillante ou grandiose de son génie, mais n'exprime pas l'homme tout entier, n'est pas le résultat d'un ensemble intellectuel et moral qui se traduise dans ses ouvrages. Raphaël, en exprimant avec tant de bonheur les grands sujets de la Bible et du Nouveau-Testament, vivait au milieu des enivrements de la gloire et des entraînements de sa passion pour la Fornarina. Michel-Ange a plus, il est vrai, le caractère d'un penseur; mais son génie dantesque s'exagère encore dans la grandeur de ses conceptions, et méconnaît les expressions variées d'affections moins exclusives et de passions plus gracieuses. C'est le peintre lui-même qui respire dans ses compositions; mais ce peintre n'a, en

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 353.

quelque sorte, qu'un caractère, celui de la grandeur et de la puissance. Michel-Ange y est tout entier, mais l'homme y manque dans plusieurs de ses conditions. Plus près du Poussin et de nous, le Dominiquin, de laborieuse et patiente mémoire, compte en première ligne parmi les peintres réfléchis ; mais nous suivons moins facilement la trace de cette réflexion en dehors de la toile et de la fresque où s'est exercé son génie.

« Il n'en est pas ainsi du Poussin. Il semble que ses ouvrages ne soient que l'expression variée d'un sentiment un, réfléchi, fécond; d'une théorie qui règle non-seulement la marche du peintre, mais repose sur les principes qui dominent sa vie tout entière, et se fait jour dans les circonstances même étrangères à son art. Les sentiments retracés dans ses nombreuses compositions, dans ses œuvres principales : les Sept Sacrements, le Testament d'Eudamidas, le Déluge, etc., c'est le Poussin, produisant, dans le langage qui lui est propre, ce qui mûrit, ce qui se développe au dedans de lui; c'est le Poussin dans son intérieur, dans ses études, dans ses relations avec ses amis, dans les pensées que font naître en lui les événements, dans celles que suggère à sa droiture l'expérience de la vie. Telle est, aux yeux du critique philosophe, la source sainte de ces œuvres nombreuses qui font et feront toujours l'admiration des amis des arts.

« Les lettres du Poussin ont le précieux avantage de nous fournir le moyen de reconnaître cet état d'âme, si intéressant à étudier, et qui donne si bien l'idée du véritable artiste, idée rarement réalisée, souvent, au contraire, défigurée et méconnaissable ; mais ces lettres ne sauraient suffire à une longue étude. Bornons-nous donc à constater, par quelques faits, que, dans ce grand peintre, le jugement littéraire et l'esprit religieux, la vue philosophique et le sens des arts, partent de la même pensée profonde, honnête, pieuse, sublime (1). »

« Le choix que font les peintres des sujets qu'ils se proposent de traiter n'est pas toujours libre, et dépend souvent des circonstances qui les environnent, des personnes avec lesquelles ils sont en rapport ; ce choix, quand il est indépendant, se trouve étroitement lié aux qualités que le peintre porte dans l'invention, car il témoigne par là de ses prédilections, de ses sentiments habituels et de ses pensées. La situation dans laquelle le Poussin eut toujours soin de se maintenir lui permit d'exercer une grande influence sur le choix des sujets que ses pinceaux durent représenter. Il arrêta presque toujours ce choix lui-même, et se laissa rarement imposer les préférences et les idées de ceux qui témoignaient le désir d'avoir un tableau de sa main. Le

(1) Bouchitté: *Le Poussin*, in-12, 227.

plus souvent, en effet, ses admirateurs crurent, avec raison, ne pouvoir mieux faire que d'abandonner à son génie une décision qui garantissait à l'œuvre demandée la sympathie de l'artiste. Ce bonheur qu'eut Le Poussin de ne jamais consacrer son talent à des compositions qui répugnaient à ses goûts, ou seulement le laissaient froid devant son sujet, nous permet de mieux apprécier en lui la faculté de l'invention, puisqu'elle fut aussi libre qu'il le voulut, aussi retenue qu'il le jugea à propos.

« M. Quatremère de Quincy, dans sa *Vie de Raphaël*, a défini l'invention de la manière suivante : « Celui-là seul invente en peinture, qui, « réunissant dans ses conceptions la force de la « raison à celle de l'imagination, la nouveauté à la « justesse des pensées, le charme du sentiment à la « profondeur du savoir, fait naître dans l'esprit du « spectateur des idées inconnues, dans son âme « des affections inéprouvées, et présente à ses « yeux des images ou des combinaisons que la na- « ture ne lui aurait jamais offertes. » Nous acceptons cette définition, en faisant toutefois observer qu'un peu d'exagération en signale la fin. La peinture qui offrirait au spectateur des idées absolument inconnues ou des affections tout-à-fait inéprouvées ne pourrait être comprise ; elle serait infidèle à son principe si elle s'écartait de la nature au point de

présenter des images que celle-ci ne lui aurait jamais offertes (1). »

Combien n'avons-nous pas à nous prévaloir ici de la supériorité de Jouvenet sur ses contemporains et sur une multitude d'artistes! Nous verrons, en son lieu, que l'honnêteté, la chasteté, la pureté du cœur, la sagesse de l'esprit, la beauté de l'âme de Jouvenet, se sont répandues dans tous ses ouvrages.

« Il est facile de reconnaître, en examinant les tableaux du Poussin, le soin qu'il mettait à étudier les physionomies des figures qu'il introduisait dans ses compositions, et les modifications de ces physionomies, en rapport avec le sujet qu'il traitait. Cette expression, le plus souvent si vraie des passions, tient non-seulement à l'habitude de se souvenir des mouvements de la figure humaine sous l'influence de telle ou telle affection, mais encore à la connaissance réfléchie des passions et des affections qui se traduisent par ces mouvements des traits de la figure. Il y a de la science du peintre, sans doute, mais il y a aussi, et en particulier dans le Poussin, de la science du moraliste et du philosophe.

« Il se trouve dans cette philosophie de notre peintre un mélange de christianisme et de stoï-

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, 330.

cisme qui explique la nature pathétique de son talent. Aussi ne s'adressa-t-il guère, pour trouver des sujets à traiter, qu'à l'antiquité chrétienne ou païenne, et repoussa-t-il toujours les sujets modernes, peu favorables à l'idéal. Seulement, si ses productions, empruntées à la mythologie païenne, sont nécessairement très-distinctes des autres, quoiqu'elles répondent à une nuance remarquable de son talent, on s'aperçoit que leur nombre diminue à mesure qu'il avance en âge, et que l'unité de son génie se prononce de plus en plus. Le mélange des souvenirs de la philosophie ancienne avec les habitudes chrétiennes de son esprit et de son cœur devient plus étroit, mieux fondu, comme on pourrait dire en empruntant le langage du peintre, et résolu dans une plus intime harmonie. On le voit lorsqu'il prend pour sujet ou quelque vertu chrétienne, ou un acte de la sagesse antique (1). »

Jouvenet, dans cette partie, se montra le digne émule du Poussin, principalement en ce qui touche le côté religieux et surtout les sujets fournis par le christianisme.

Doué d'une imagination vive, d'un aspect enjoué, Jouvenet possédait beaucoup de franchise et de droiture de cœur. Il était bon, humain, généreux,

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, 230.

inaccessible à l'ambition et à l'envie, sensible aux douceurs de l'amitié. Jouvenet est un homme honorable par la pureté de ses mœurs et l'élévation de son caractère; élève reconnaissant, professeur indulgent, ami et parent affectueux et dévoué, enthousiaste pour son art, artiste sans fiel et sans jalousie, il n'eut que d'excellentes qualités qui le rendirent partout aimable, et le firent rechercher des personnages les plus recommandables de son temps.

Un jour qu'il venait visiter un de ceux auxquels il accordait ce précieux titre d'ami, il trouva sa famille en larmes; une affaire importante l'avait obligé de partir, et l'on ne savait combien de temps durerait cette cruelle absence. Jouvenet s'associa à un chagrin si légitime; et pour l'adoucir, autant qu'il était en lui, il peignit à la craie blanche, sur le parquet d'un salon, l'image de l'absent.

Le portrait était si ressemblant, que la maîtresse de la maison ordonna que la feuille du parquet fût enlevée et conservée comme un témoignage du talent de l'artiste, et un gage précieux de son amitié.

Jouvenet était poli, humble, modeste, et à ce sujet on lira avec plaisir les épisodes de son voyage à Rouen, lorsque, devenu paralytique, et tenant la main droite en écharpe, il venait, avec sa sœur, dans sa ville natale, pour la pose de son tableau, dans l'une des salles du Parlement.

Il avait une noblesse de cœur et une indépendance de caractère remarquables qu'il manifestait à l'occasion ; nous avons raconté l'anecdote de son procès avec les moines de St.-Martin-des-Champs.

Jouvenet était un maître quelquefois rude et sévère ; lorsqu'il donnait ses leçons à son neveu Restout, il éprouvait quelquefois des mouvements d'impatience qui le portaient à lever sa canne sur son élève ; nous verrons, qu'une fois entr'autres, le jeune homme sentit la force de son bras. Mais sa bonté, sa tendresse, ne tardaient pas à se montrer et à lui faire regretter ses vivacités. Alors il se confondait en regrets et en caresses : sa belle âme, son excellent cœur, lui faisaient un crime de ce qui n'était que l'exagération et l'excès de ses plus brillantes qualités.

« L'histoire de cette vie tranquille n'est guère que l'histoire de la composition et de l'exécution de ces pages curieuses et diverses, histoire secrète, du moins dans les méditations qui préparèrent ces chefs-d'œuvre, moins ignorée quant à la date de leur exécution, plus connue par les noms des amis ou des admirateurs auxquels ils étaient destinés (1). »

« L'inspiration qui le dirigea constamment dans la pratique de la peinture ne fut jamais pour lui le

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 57.

résultat d'une volonté passagère, ou de la nécessité de satisfaire à telle ou telle commande, de remplir tel ou tel engagement. Elle fut l'homme tout entier ; elle constitua sa vie, et demeura en lui comme la nourriture de son âme, comme la conscience habituelle des sentiments qui l'animaient. Rare exemple dans l'histoire des arts et qui a, parmi nous, réalisé l'idéal du peintre (1). »

« Parmi les hommes célèbres dont la ville de Rouen a le droit de s'enorgueillir, Jouvenet est peut-être le plus remarquable; sans avoir vu Rome et les chefs-d'œuvre de l'antiquité, sans autres guides que son instinct, l'étude de la nature et l'effort de son génie, il devint un grand peintre. Il se fit une manière à lui, noble, élevée, digne des sujets qu'il aimait à traiter; ses œuvres, multipliées par son étonnante fécondité, firent l'admiration des étrangers, et sont encore un des plus beaux ornements de nos musées, de nos temples et des maisons royales. Son nom a pris place parmi les illustrations que vit éclore le règne de Louis XIV.

« Nulle gloire n'est unique ; nulle grandeur ne va seule ; le siècle des Corneille, des Pascal, des Bossuet, a dû porter aussi de grands hommes dans les arts. Regardons-y davantage, nous la recon-

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 362.

naîtrons, et nous serons plus justes envers la France, en même temps que nous comprendrons mieux une loi de l'esprit humain (1). »

« Après les hommages rendus à Boïeldieu, le monument élevé à Pierre Corneille, l'Académie de Rouen ne pouvait oublier Jouvenet qui fut aussi une de nos gloires; c'est là ce qui la détermina à proposer, pour sujet de prix, en 1836, une Notice historique et critique sur Jean Jouvenet et ses ouvrages (2). »

Quant à l'Administration municipale de la grande cité normande, non satisfaite d'avoir donné le nom de Jouvenet à l'une de ses rues et d'en avoir décoré l'une des salles de son Musée, elle fera un acte de haute justice et de patriotisme éclairé, le jour où elle élèvera, sur une de ses places publiques, la statue du grand Jouvenet, montrant aux étrangers que la ville de Rouen eut la gloire de donner le jour, non-seulement à un grand musicien et à un grand poète, mais encore à un grand peintre, heureuse et fière de cette illustre trinité.........!

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 1. Rapport de M. Villemain.

(2) Rapport sur les Mémoires envoyés au Concours pour le prix relatif à Jouvenet, dans le *Précis analyt. des travaux de l'Acad. de Rouen*, 1836.

II.

APPRÉCIATION DES OUVRAGES DE JOUVENET.

Après avoir raconté la vie du grand peintre, nous avons une autre tâche à remplir : il faut examiner de plus près ses ouvrages, les comparer avec ceux des autres maîtres qui s'en rapprochent, et porter un jugement, d'après les témoignages des peintres, des artistes, des savants, des écrivains, qui se sont occupés de notre célèbre compatriote, sur la place qu'il convient de lui assigner dans notre École française. Nous aurons ensuite à rechercher comment Jouvenet s'est comporté, dans ses compositions, vis-à-vis de la vérité biblique ou historique, vis-à-vis de l'esthétique, des lois de la pudeur et de la modestie, enfin de la couleur locale.

En présence des écoles d'Italie qui brillent de si vives couleurs, qui se recommandent par un goût

si pur, un dessin si correct, qui dominent l'art par la sagesse des conceptions et l'élévation des pensées, il est non moins curieux qu'intéressant de rechercher et de faire sentir jusqu'à quel point le peintre rouennais mérite les reproches qu'il a encourus, et ce qui lui a manqué pour soutenir la comparaison avec ces modèles inimitables qui sont restés les maîtres de l'art, l'admiration du monde et le désespoir de quiconque a voulu les imiter.

Est-il constant que sa couleur soit peu vraie, que ses draperies sont lourdes et dissimulent trop les formes? Jusqu'à quel point peut-on le blâmer d'avoir trop souvent visé à l'effet, en exagérant la vérité?

Son dessin est-il toujours pur et correct? s'est-il toujours maintenu à une hauteur suffisante, lorsqu'il offrait à nos yeux des êtres au-dessus de l'humanité?

Enfin, après cent cinquante ans, ses productions ont-elles conservé le même charme, le temps ne leur a-t-il rien dérobé?

Telles sont les questions auxquelles nous devons maintenant répondre.

On a dit, on a répété, que Jouvenet n'avait pas eu de maître, puis on a démenti cette assertion. L'une et l'autre opinion nous paraissent également s'écarter de la juste appréciation de son mérite et de ses œuvres. Le seul grand peintre avec lequel il

ait eu, dans sa jeunesse, des rapports intimes et personnels est Lebrun; il est même assez précisément avéré qu'il a reçu de Lebrun des leçons immédiates et verbales, au dire de Voltaire. Lebrun et Poussin furent les maîtres de Jouvenet en tant que Jouvenet étudia beaucoup leur manière, leur style, leur génie; les peintures de Versailles, Jésus guérissant les Malades, l'Hiver (des Quatre Saisons, à Marly), les peintures des plafonds de St.-Pouanges, le Passage du Rhin, etc., et la plupart de ses sujets mythologiques ou historiques, se ressentent de l'influence de Lebrun sur la jeune imagination de Jouvenet; et Poussin l'a inspiré dans le Frappement du Rocher, dans Esther devant Assuérus, dans la Présentation au Temple (du Mans), dans la Latone (du même musée), dans le Triomphe de Flore (à Nancy), etc. Mais une fois exécutées, ces œuvres de jeunesse, où percent déjà l'esprit et le génie du peintre rouennais; où, avec les défauts qui déparent des ouvrages manquant d'unité dans la conception comme dans l'exécution, brillent déjà des étincelles décelant un esprit impatient de déchirer l'enveloppe qui l'enferme, un captif qui veut briser la chaîne qui le retient, un génie qui veut se faire jour à travers les ténèbres qui l'obscurcissent, un astre qui veut écarter le nuage qui cache la beauté de son éclat. Une fois que Jouvenet sera débarrassé des influences de son époque, qu'il aura soulevé le

voile qui lui couvre la vue, que ses connaissances se seront étendues, élaborées, épurées, que sa science aura acquis son entier développement, il se dépouillera de tout ce qui n'est pas lui, il abandonnera tout ce qui lui semblera hétérogène et emprunté, pour ne garder que l'unité, la simplicité et l'originalité qui font le génie; c'est alors qu'il deviendra pur, correct et savant; s'il a eu des maîtres, il les aura écartés, surpassés, et il sera devenu lui-même un maître, et un grand maître. C'est ainsi qu'il ne fut pas un artiste qui conserve les traditions, les principes, les beautés ou les défauts de ceux qui l'ont formé, différent en cela de la plupart des peintres vulgaires ou secondaires; voilà le côté de l'originalité, du génie, qui font les deux premières conditions du grand homme, quand il y réunit la beauté, le sublime de la pensée et de l'expression.

Comment vouloir, comment penser que Jouvenet ne fut pas un peintre éminemment français, éminemment normand? Jouvenet qui ne visita point Rome, qui ne dirigea jamais aucun de ses regards vers le midi inspirateur; Jouvenet qui n'étudia jamais que des peintres français, les Poussin et les Lebrun......., puis les livres saints et la nature, cette nature normande et parisienne dont le ciel est nébuleux et terne, mais les sites accidentés et pittoresques, la végétation active et de couleur

foncée ! Et Jouvenet n'aurait pas gardé sa nationalité........ ?

Il se forma, par la seule étude de la nature, un goût de dessin nerveux, correct et savant ; il donna du relief et du mouvement à ses figures ; ses physionomies sont vives, ses attitudes vraies, ses draperies longues et bien jetées ; il réussissait surtout dans les grandes machines. Siret lui reconnaît une composition vaste et étendue, des figures heureusement groupées, une bonne entente du clair-obscur, de l'harmonie et de la vigueur, un dessin fier et exact. Mais il exagère ses défauts.

« C'est lui, dit M. Court, qui, s'âffranchissant des règles et des manières alors trop suivies des écoles de Poussin, de Vouet, de Lebrun et de Le Sueur, fit du neuf et du beau, en s'ouvrant une nouvelle route. Si l'on a quelquefois le droit de lui reprocher un ton trop égal, on ne peut s'empêcher de convenir qu'il est constamment chaud, énergique et harmonieux ; ses expressions sont franches et justes ; mais le plus grand mérite de notre concitoyen consiste dans l'ordonnance et l'ensemble pittoresque de ses compositions, toujours agréables aux yeux par de belles lignes, d'heureux contrastes et de larges effets de lumière et d'ombre habilement combinés.

« On le compte donc parmi les plus fameux peintres du monde, et la ville de Rouen, justement

fière d'avoir vu naître les deux Corneille, Fontenelle, Boïeldieu et tant d'autres, doit s'enorgueillir aussi d'avoir été le berceau de Jouvenet (1). »

« On entend souvent regretter, dit Guilbert, et on l'a bien redit depuis cet écrivain, qu'il n'ait point été en Italie; il me semble qu'il faudrait s'en applaudir, d'après le jugement porté dans l'ouvrage intitulé : *Observations sur quelques grands peintres.* « Les jeunes artistes qui revenaient d'Italie n'en rapportaient que des manières particulièrement imitées d'Annibal Carrache, et les originaux que faisaient les plus habiles n'étaient guère que des copies. Jouvenet, au contraire, prit alors une marche nouvelle, et, parmi une foule de peintres savants, il est presque le seul qui ait produit des ouvrages distingués par une physionomie originale (2). »

« Il y a des temps plus favorables que d'autres aux esprits créateurs, mais aux esprits créateurs seulement. Ces temps sont ceux où les systèmes d'études ne sont point exclusifs, où les méthodes encore incertaines respectent la spontanéité de l'homme supérieur, où le génie n'est pas condamné à s'allanguir sous la sagesse des préceptes,

(1) Catalogue du musée de peinture de Rouen, 1855.

(2) *Mémoires biographiques*, art. Jouvenet.

et la succession immuable des phases d'un enseignement inflexible (1). »

Jouvenet eut d'autant plus de mérite, qu'il arrivait à une époque de transition et de centralisation pour les beaux-arts : la création de l'Académie de peinture.

« L'époque de la création de cette Académie royale de peinture et sculpture coïncide fatalement avec celle de cet unitarisme absolu de la monarchie française opéré par Louis XIV et préparé par Richelieu et Mazarin. Pour satisfaire aux immenses travaux des palais qu'il faisait construire et décorer, il fallut enrégimenter l'art et les artistes de tout le royaume, et l'Académie royale de peinture se trouva être un merveilleux moyen de concentration et d'unité de production entre les mains du grand Roi et de son ambitieux peintre favori, Charles Lebrun. De cette heure, tout ce qui manie le ciseau ou la brosse se soumet à une autorité impérieuse, absorbante, uniforme ; une certaine manière académique se constitue, à la pompe et aux règles de laquelle nul ne peut se soustraire. Toutes les compositions semblent créées par la même imagination ; toutes les figures affectent le même type, et ce type, dès-lors, ne se renouvelle ou ne se modifie plus qu'à chaque génération de

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 11.

peintres. Chaque peintre d'un peu de mérite s'échappe de sa province et vient rechercher l'honneur d'être admis dans cette corporation privilégiée, qui, seule, peut donner la réputation et la fortune. Ceux qui restent dans leur pays ont les yeux tournés vers la belle manière de l'Académie royale; là est la seule école, là est le moule de toutes les œuvres glorieuses. On ne songe plus à consulter naïvement le génie de cette terre natale qui, suivant la fable antique, sert de mère et donne leur force aux vrais géants. Aussi les chefs-d'œuvre deviennent-ils rares, même à Paris, et les seuls hommes de quelque relief sont dès-lors les artistes au fond desquels Paris n'a pu détruire leurs instincts et leurs principes ineffaçablement provinciaux; j'ai déjà nommé Largillière, Jouvenet, Watteau. Et la pensée des arts ne vécut plus dès-lors en province que par ces précieuses écoles académiques de dessin que quelques artistes ou amateurs retraités de Paris, Descamps, Desvoge, les Rivalz, etc., fondèrent, organisèrent et dirigèrent dans certains grands chefs-lieux du royaume; mais tout cela n'était plus depuis long-temps et ne devait plus être aujourd'hui que chair fraîche à dévorer pour la peinture ogresse de Paris (1). »

(1) De Chennevières: *Études sur quelques peintres provinciaux*, t. II.

Tout au contraire donc, Jouvenet avait voulu s'affranchir de ce joug académique et centralisateur : lui et ses neveux personnifièrent le génie normand que de nos jours sont venus confondre, dans la même nouvelle École française, Lemonnier, Géricault et Court.

« Oui, il y avait un génie normand, et Jouvenet en a été la parfaite incarnation. Jouvenet n'avait pas vu l'Italie comme Poussin; il avait appris son art à Rouen, dans l'atelier de son père. Ses modèles furent des Normands, et il n'a jamais fait circuler dans les veines de ses saints et de ses apôtres que le sang normand. Les femmes que Jésus chasse du temple sont des fermières cauchoises ; celles qui emportent le poisson de la Pêche miraculeuse sont des Dieppoises ; ses anges ont la sveltesse et l'élancé des jeunes garçons de Normandie ; sa couleur même est normande ; l'air qu'on respire en ses tableaux est de l'air normand; mettez un Rubens à côté d'un Jouvenet; chacun auprès d'eux indiquera parfaitement la différence des deux races du peuple de Normandie et du peuple de Flandre. Il apprit tout cela aux Restout qui le comprirent à merveille; le côté provincial est même leur beau côté. Jouvenet n'ayant pas à se préoccuper de telle ou telle manière italienne, fut naturellement un grand coloriste, un coloriste du Nord, et très-original à côté de Rubens; il fut

même, à vrai dire, le seul peintre original, en France, du temps de Louis XIV. Tous ces mérites lui viennent peut-être de ce que, tout simplement, il comprenait et traduisait le caractère de sa province, entreprenant, facile, plaisant, vigoureux, indifférent, abondant et ami des belles couleurs, comme tout enfant d'une nation de navigateurs. Ce mot, facile à s'expliquer par les rêves, les récits brillants et dorés des mariniers aventureux, est appuyé par tous les faits connus. Tyr et Sidon inventèrent la pourpre. Autant en Italie d'écoles coloristes, autant de ports et de races marines : les Vénitiens[1], les Napolitains, les Génois. Murillo voyait remonter à Séville les vaisseaux des Indes, dans le Nord, Anvers et Amsterdam. Les Anglais n'ont jamais pu être que coloristes (coloristes exaspérés, a écrit admirablement Baudelaire-Dufays). Enfin, dans les temps dont je parle, la France ne connut que deux grands maîtres qui colorassent leurs œuvres : Puget de Marseille et Jouvenet de Rouen.

« Un phénomène assez curieux, quoique à peine sensible, qui s'était manifesté dans la littérature normande, s'est reproduit naturellement dans la peinture de la même province. Malherbe avait plus de fini et d'ingénieux, mais Corneille avait plus de force. Ségrais et Sarrasin, bas-normands, avaient eu pour le moins autant de délicatesse que Fontenelle le rouennais ; mais celui-ci avait eu plus

d'élan et d'étendue. De même, entre les peintres de Caen et ceux de Rouen, l'on remarque une différence de tempérament analogue à celle des peintres flamands et des hollandais. A Rouen, largeur et hardiesse d'ordonnance dans les compositions et aussi même goût de famille pour l'ensemble et le choix de certaines couleurs : les Jouvenet, les Restout, Deshayes, Lemonnier, jusqu'à Géricault. A Caen, amour du détail et de la finesse ingénieuse ; y sont nés Blain, de Fontenay, le peintre de fleurs; Robert Tournières, l'imitateur de Gérard Dow et de Metju, et enfin Malbranche, le peintre des neiges. Il ne convient point, sans doute, d'outrer de telles remarques; mais il ne faut pas non plus oublier que, de la combinaison et du travail de tous ces caractères provinciaux, s'est conçue et nourrie la glorieuse École française de notre siècle (1). »

Ce passage, que nous avons aimé tirer de M. de Chennevières, nous paraît plus juste qu'à M. Ch. Blanc, qui en parle de la manière suivante :

« Dans une appréciation ingénieuse, vraie en partie, M. de Chennevières de Pointel caractérise heureusement, mais avec exagération, l'originalité provinciale de Jouvenet. Jouvenet s'est formé à Paris, et il tient par quelques fils à la tradition fran-

(1) De Chennevières : *Études sur quelques peintres provinciaux*, t. Ier.

çaise. Mais il est certain également que l'accent particulier de sa peinture accuse partout l'esprit de sa province. Il est français sans cesser d'être normand ; à notre sens, Jouvenet est un des plus grands peintres du second ordre. Dans notre tradition française, spécialement, il convient de mettre Jouvenet après Poussin et Le Sueur, après Claude Lorrain, et qui encore? Nous ne sommes pas complètement de l'avis de Voltaire sur la supériorité de Lebrun. Sans doute Lebrun est un grand machiniste, un puissant ordonnateur, par la vertu de la science italienne; mais Jouvenet commande avec plus d'énergie, sinon avec autant de méthode, la disposition d'une scène immense et il a le mérite de l'invention dans ses groupes, dans la tournure et le dessin de ses personnages (1). »

Cette appréciation, nous en avons regret, ne met pas Jouvenet à toute la hauteur où il s'est élevé : il est un mot surtout qui nous blesse. Dans plusieurs de ses productions, Jouvenet peut soutenir la comparaison avec les plus grands maîtres ; auprès d'eux, il a des qualités que nous pouvons faire valoir ; il a son génie particulier qui ressort de lui-même ; aux sujets qu'il osait reproduire après d'illustres génies, il donna encore de l'attrait, de l'éclat et de la nouveauté. Ainsi la Descente de

(1) Ch. Blanc : *Histoire des peintres de toutes les Écoles*, art. JOUVENET.

croix de Rubens et de Daniel de Volterre passent avec raison pour des merveilles de l'art (1) ; Jouvenet n'a point craint d'aborder un pareil sujet

(1) La *Descente de croix* de Daniel de Volterre, un des plus fameux tableaux de Rome, citée partout comme une des trois œuvres du premier ordre, avec la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin et la *Transfiguration* de Raphaël, se trouve, comme on sait, dans l'église de la Trinité-des-Monts.

« Quelques critiques ont prétendu que Michel-Ange avait fourni à Daniel de Volterre le dessin de sa *Descente de croix*. Cette opinion ne manque pas de vraisemblance ; mais s'il est vrai de dire que Daniel de Volterre fut assez habile pour reproduire le merveilleux dessin, le modelé accentué et quelque chose du style de son illustre maître, il faut convenir aussi qu'il n'en eut pas l'étonnant caractère, les sentiments profonds, les défauts sublimes. Des types un peu communs, des corps vigoureux, mais sans idéal, des gestes naturels jusqu'à la trivialité, remplacèrent, chez le disciple, les terribles figures du maître, ses airs de tête si fiers, ses grandes tournures. La composition sans doute est bien conçue, distribuée en groupes heureux, et plusieurs figures ont même une expression énergique ; mais le tableau, partout éclairé d'une lumière égale, est tout-à-fait sans ressort. Pas plus que Michel-Ange, Daniel de Volterre ne connaissait les lois et les ressources du clair-obscur. Cette partie de l'art, dont les Rubens et les Rembrandt surent plus tard, et précisément dans le même sujet, tirer des effets si dramatiques, était encore inconnue au XVIe. siècle, du moins dans les écoles romaines et florentines. Pour ce qui est du coloris de ce grand morceau, il est monotone et d'une austérité qui conviendrait à la représentation d'une telle scène, si ce vaste camaïeu était au moins rehaussé par les solennités de la lumière, et poétisé par le mystère des ombres. Enfin, si l'expression des figures est graduée avec beaucoup d'art, depuis la sérieuse tristesse des hommes qui descendent le Christ, jusqu'à l'affliction violente des saintes femmes et au désespoir de la Vierge évanouie, on est forcé d'avouer que cette expression manque souvent de noblesse et d'élévation (*). »

(*) Armengaud : *Rome*, p. 4 et 6.

après eux ; il l'a fait avec un tel succès qu'on eût pu sans hésitation établir un parallèle dont il n'avait rien à redouter. Jouvenet, par sa grande manière, par son originalité et sa fierté de touche, par la force et la vigueur de son pinceau, le feu et le génie de ses conceptions, la gravité, la dignité de ses personnages, la beauté, la majesté et la richesse de l'ordonnance générale de ses compositions, mérite, selon nous, le titre de peintre du premier ordre, et doit être placé à côté des Rubens, des Poussin et des Murillo....... !

Tout en suivant chacun les inspirations particulières à leur génie et à leur éducation, Jouvenet et Murillo avaient beaucoup de points de ressemblance et de sympathie ; nous n'en voulons qu'une preuve et nous la tirons de la *Vierge tenant l'Enfant Jésus*, de la galerie Corsini à Rome, due au pinceau du grand artiste espagnol.

« Cette *Vierge*, dit M. Armengaud, n'est pas divine sans doute ; elle n'a pas la beauté pure, la noblesse idéale des Madones de Raphaël ; mais elle est douce, tendre et touchante comme une mère. Le peintre chrétien a pris pour modèle une fille pauvre, un enfant du peuple, et les regardant avec les yeux de la dévotion, de l'amour, de la foi, il en a fait la Vierge Marie et l'Enfant Dieu.

« Inspirés par le naturalisme, l'École espagnole et son plus grand maître, Barthélemy Murillo, n'ont

jamais pu s'élever au-dessus d'une certaine trivialité de formes et de types; mais, en revanche, ils ont relevé, par la grandeur apparente de l'âme, ce qu'aurait eu de choquant la vulgarité du corps. Fidèles au génie du christianisme, ils n'ont pas cru nécessaire de rechercher la beauté des visages, et ils ont pensé les ennoblir suffisamment en y faisant rayonner la flamme intérieure, l'esprit de Dieu (1). »

« Resté en pleine possession de son indépendance, chargé de commandes par les chapitres, les couvents, les grands seigneurs, laborieux comme l'est un artiste dont la vie entière se passe dans son atelier, et doué d'une fécondité presque aussi miraculeuse que celle de son compatriote, Lope de Vega, que Cervantès appelait un monstre de nature, Murillo travailla sans relâche quarante ans pour le public, et ses œuvres, en se répandant comme objet de commerce par toute l'Europe, ont dès long-temps répandu sa juste renommée et popularisé son nom (2). »

N'est-ce pas là l'histoire de Jouvenet ?

A tort ou à raison, on a fait, entre les artistes, toutes sortes de rapprochements et de comparaisons : ainsi, dit M. Ch. Blanc, « les Italiens ont surnommé Jouvenet le Carrache de la France; car

(1) Armengaud : *Rome*, p. 320.

(2) L. Viardot : *Les Musées de Paris*, p. 101.

on a toujours eu la manie de faire de nos peintres des doublures des Italiens; Blanchard, le Titien français; Poussin lui-même, le Raphaël français; comme s'il ne lui suffisait pas d'être Poussin tout simplement. Du reste, la comparaison de Jouvenet avec Annibal Carrache ne manque pas absolument de justesse; car il avait, comme les Carrache, une science profonde de son art, un dessin assuré et une habileté merveilleuse; comme aussi il est l'intermédiaire entre deux écoles, ainsi que nous l'avons déjà signalé; mais il est bien plus original que les Carrache, que les éclectiques qui mélangeaient l'École de Rome à l'École de Parme, Raphaël au Corrége, et qui prenaient leurs sujets et leurs figures partout (1). »

Ce que Jouvenet eut surtout de commun avec les Carrache, c'est la réflexion. La réflexion fut précisément le caractère de l'École des Carrache; c'était en appliquant à leur art les vues de l'esprit et les préceptes de la raison qu'ils avaient su le ramener à la nature écartée par des préjugés d'école. Ce fut dans les sentiments réfléchis, dans les émotions intérieures de l'âme, qu'ils cherchèrent la source de cette expression pure et sage, opposée par eux avec tant de succès à l'exagération des imitateurs maladroits de Michel-Ange. Sans doute, entrés tous les trois dans la même voie, ils la sui-

(1) Ch. Blanc : *Histoire des peintres*, art. JOUVENET.

virent avec des facultés diverses. L'expression est peut-être plus pénétrante dans les tableaux de Louis Carrache, et la conception plus ingénieuse dans ceux d'Augustin, qu'Annibal a surpassés tous les deux pour la pureté du style et la grâce des formes; mais presque toutes les productions de ces trois grands maîtres contiennent une profonde pensée; l'attention s'y arrête d'abord, involontairement saisie par le naturel et l'apparente simplicité de l'expression. Cette simplicité est celle de la richesse; elle révèle l'ordre et invite la réflexion à pénétrer dans les trésors de vérité qui se déploient devant elle à mesure qu'elle pénètre et s'enfonce plus avant (1). »

Ailleurs, nous trouvons ce passage :

« Parmi les noms chers aux Normands, il faut mettre au premier rang Jouvenet dont la modestie égala le talent; Jouvenet, qu'on aurait pu surnommer le Fécond, et qui, par la fougue de son génie, se plaça à côté de Rubens; Jouvenet, dont la nature elle-même ne put paralyser que le corps et respecta le génie (2). »

Dans un autre endroit, nous lisons :

« On a du marquis d'Argens, écrit en 1752, un petit livre d'un goût hardi et élevé, sous le titre : « Réflexions critiques sur les différentes écoles de

(1) Guizot : *Études sur les Beaux-Arts* (1855), p. 219.

(2) Morin : *Revue de Rouen*, 1844.

Peinture. » Il est rempli de parallèles curieux, comme entre Raphaël et Le Sueur, entre le Dominiquin et Jouvenet, entre Téniers et Watteau, Jules Romain et Fréminet. »

Nous verrons, en effet, dans les chapitres de la Description, que le rapprochement de Jouvenet avec Le Guerchin et le Dominiquin n'est pas dénué de justesse et de vérité.

Ce qui consacre Jouvenet devant la postérité, c'est précisément son originalité au milieu de tous ses contemporains. Jouvenet est un faiseur de nouveauté, comme tous les grands hommes. On n'est même grand homme qu'à condition de voir plus loin et plus haut que son temps. Ce ne serait pas la peine d'être grand si la taille ne donnait pas l'avantage par-dessus les têtes du vulgaire. Jouvenet aussi avait eu le bonheur de naître dans une famille de peintres.

Presque tous les écrivains qui ont parlé de Jouvenet l'ont traité favorablement. Il n'a point eu à subir de ballottages successifs dans l'opinion publique, comme certains talents plus capricieux et plus exceptionnels. D'Argenville l'apprécie très-bien. Voltaire en fait grand cas, quoique (à tort bien certainement) il le trouve inférieur à Lebrun. Voltaire ajoute qu'il voyait les objets d'une couleur un peu jaune par une singulière conformation d'organes ; il veut bien lui accorder la qualité de bon

peintre. On dirait que Voltaire n'a vu ni les Vendeurs chassés du Temple, ni la Descente de croix, ni les nombreux portraits qui n'ont rien de cette couleur jaune. Mais d'Argenville, ce biographe connaisseur en peinture, expérimenté même, disait que Jouvenet pouvait être regardé comme un des plus fameux peintres de la France, comme pouvant même aller de pair avec les plus grands maîtres : il félicitait Rouen d'avoir donné naissance à ce rare génie.

On remarque en lui, dit-il, une manière fière et ressentie, des expressions vives, des attitudes vraies. Dessinant de grand goût, fouillant dans les ombres par des reflets ménagés ou par des lumières piquantes qui font valoir les tons sourds du fond. Il faisait sortir du tableau les bras et les jambes de ses figures ; elles sont, en effet, toutes en mouvement, bien disposées, bien inventées, dessinées correctement ; elles disent ce qu'elles doivent dire, trouvant chacune leur vrai plan avec un contraste aussi heureux que bien imaginé et qui ne laisse rien à désirer. On pourrait même dire qu'il coloriait l'âme en fixant sur la toile ses sentiments les plus délicats. Ainsi, sans avoir parfaitement possédé la couleur, ce grand artiste a donné beaucoup d'effet à ses tableaux par l'intelligence du clair-obscur qu'il y a su répandre.

« C'est en distribuant sur la toile, dans les limites

fixées par les contours, les ombres et les lumières comme elles se distribuent dans la nature, en y plaçant les couleurs comme elles sont placées dans la réalité, et en modifiant tantôt les ombres et les lumières d'après les couleurs sur lesquelles elles tombent, tantôt les couleurs d'après les ombres et les lumières qui les éclairent ou les éteignent, et qui en déterminent ainsi les nuances et les dégradations, que le peintre arrive à cette représentatîon fidèle et vivante des objets visibles, but de son art et de ses efforts (1). »

« Le Poussin, homme de l'harmonie, de l'unité, a rarement abordé les grands effets de lumière ou d'obscurité, soit de la lumière naturelle, soit de la lumière factice ; néanmoins, il l'a fait heureusement dans plusieurs des tableaux de la Passion de Jésus-Christ, dans la Cène peinte pour la chapelle de St.-Germain-en-Laye, dans le paysage où il a représenté un orage et un coup de vent, dans le Déluge, etc. (2). »

Jouvenet au contraire a excellé dans cette partie scientifique, magique et saisissante de la peinture.

L'abbé de Fontenay, dans le *Dictionnaire des Artistes* (1776), et Watkins, dans *The universal Dictionary*, ont partagé et répété cette opinion.

Moreri lui reprochait aussi d'avoir tiré sur le

(1) Guizot : *Études sur les Beaux-Arts* (1855), p. 113.
(2) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 349.

jaune ; mais l'auteur du *Voyage pittoresque* lui donne l'épithète de *Fameux* et loue la correction de son dessin, sa hardiesse et sa richesse.

Piganiol pense que son dessin était un peu chargé ; que le feu était quelquefois poussé trop loin ; que le coloris n'était pas fort recherché ; mais il dit qu'il dessinait de grand goût, d'une manière ferme ; que ses compositions sont d'un grand effet, que ses expressions sont vives et vraies.

Lavocat vante son génie, qui était de peindre en grand et dans des lieux spacieux.

Guérin félicite Edelinck, ce graveur qui n'a pas encore été surpassé, d'avoir buriné le portrait de Jouvenet fait par lui-même ; et Chaudon, en louant ses portraits, félicite aussi Gaspard Duchange d'avoir fait passer sur le cuivre le moëlleux, le caractère et l'esprit de ce vigoureux peintre.

Beauvais, dans la *Biographie* en 6 volumes, répète le reproche de Voltaire, et non les éloges des autres écrivains. M. Périès semble émettre, en son endroit, des opinions qui se contrarient : s'il lui accorde une entente parfaite du clair-obscur, il dit qu'il a une couleur de convention ; s'il remarque son dessin exact, il lui reproche d'être dénué de la connaissance de l'antique ; ses draperies, dit-il, sont larges et bien jetées ; mais elles manquent d'exactitude ou du moins du grandiose que possédait Le Poussin. Il reproche à Jouvenet une ex-

pression souvent faible, une composition théâtrale, comme si, dit-il, il eût voulu en outrer l'effet et dérober ce qui lui manquait du côté de la science. Il va jusqu'à le blâmer, en le faisant le chef de cette école qui a amené la décadence de l'Art.

Le *Nécrologe des hommes célèbres* loue Restout d'avoir puisé à l'école de son oncle le genre noble et sérieux.

M. Boisard dit que Jouvenet est le reste des grandes traditions (*Mémoires de l'Institut historique de* 1835).

Nous avons déjà parlé du buste de Jouvenet reproduit en gravure par le regrettable E.-H. Langlois. Le Musée de Rouen possède deux bustes de Jouvenet : celui que Lemoine, associé de l'Académie de Rouen, lui envoya, en 1759, pour son jardin ; et celui qu'elle reçut, en 1784, de la main de Gois et qu'elle plaça dans le lieu de ses séances.

Taillasson dit que Jouvenet est au Poussin ce que Crébillon est à Corneille ; Lecarpentier, que Jouvenet est à l'École française ce que Rembrandt est à l'École hollandaise.

Si des hommes incompétents et prévenus osent écrire qu'au Musée de Rouen d'innombrables pieds carrés sont tapissés de La Hires et de Jouvenets, que l'on paraît estimer plutôt par leur dimension que par leur mérite ; que le plus petit Raphaël ou un élégant Parmegiano vaut toute cette cargaison

de ridicules enluminures et d'insignifiantes compositions. » A cette injuste diatribe des Dibdin, les Liquet répondront : « J'ai vite couru à l'errata, quand j'ai vu notre Jouvenet enveloppé dans une condamnation si étrange. J'étais fermement persuadé qu'il y avait erreur typographique en cet endroit : je me trompais. Eh quoi ! parmi tous les témoins qui devaient déposer des talents de Jouvenet, M. Dibdin n'aurait-il point aperçu le Paralytique guéri, Esther devant Assuérus, la Madeleine chez le Pharisien, Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple, la Pêche miraculeuse et la Résurrection de Lazare ! Non, ils ont échappé aux regards du juge, et l'on ne s'en aperçoit que trop au jugement. M. Dibdin est sans doute le premier qui ait parlé avec mépris de l'un des peintres les plus célèbres de notre École, d'un peintre qui se distingue surtout par la vaste étendue de ses compositions, l'heureuse disposition de ses groupes et la fierté de son dessin ; par la science qu'il a du clair-obscur ; par la verve de son pinceau, la vérité de ses effets et la hardiesse de ses combinaisons. Lebrun devina les chefs-d'œuvre de Jouvenet ; Louis XIV mit sa gloire à les faire éclore ; M. Dibdin s'amuse à dénigrer leur auteur. »

Qui voudrait jamais croire que ces reproches bien modérés, mais dictés pourtant par une juste indignation, nous eussions dû les adresser non

pas seulement à un étranger, qui n'était pas artiste, ni ami éclairé des beaux-arts, ni connaisseur sérieux dans la peinture ; qui, dis-je, aurait jamais imaginé qu'un Français, qu'un artiste, qu'un écrivain, qu'un biographe de peintres, eût indignement méconnu le talent, le génie du grand Jouvenet ! Rien de plus vrai, cependant, et nous citons textuellement, malgré la répugnance extrême que nous en éprouvons :

« A la suite de Lebrun, vient naturellement son élève, son aide, son continuateur, Jean Jouvenet (1647-1717). C'est encore l'art théâtral, mais poussé jusqu'au *mode* de la décoration. Comment appeler d'un autre nom ces immenses châssis en toile où figurent la *Pêche miraculeuse*, les *Vendeurs chassés du Temple*, *Jésus guérissant les malades*, non dans un lazaret, mais sur le bord de la mer, et même la fameuse *Résurrection de Lazare?* Cette ordonnance scénique, ces expressions outrées jusqu'à la grimace, ce dessin lourd et anguleux dans son apparente exactitude, ce coloris sale, jaunâtre et presque monochrôme, ces grands coups de brosse à effet, tout cela ne forme-t-il pas une décoration de théâtre, qu'il faut regarder seulement au bout d'une longue reculée, et embrasser d'un coup-d'œil d'ensemble, mais qui ne soutient pas l'examen des détails et la recherche des beautés ? C'est Jouvenet que Plutarque,

dans la langue d'Amyot, semble avoir tourné en ridicule, lorsqu'il mentionne ces statuaires de la Décadence « qui taillent des statues bien esquarquillées de jambes, et bien estendues de bras, avec une bouche qui bâille bien grand, ayant opinion qu'elles sembleront vastes et grandes. »

« On conçoit qu'aimant les splendides barbouillages de Jouvenet, Louis XIV ne put se plaire aux délicats *magots* de Teniers. Il faut pourtant ajouter, à la décharge du peintre français, que des compositions moins ambitieuses, telles qu'une *Déposition de Croix*, qu'il fit, en 1697, pour le couvent des Capucines, sont plus simples, plus calmes, plus recueillies, partant plus belles de tous points. »

Une telle ignominie n'a pas besoin de commentaire : nous la livrons pour ce qu'elle vaut.

« Les philosophes tiennent que le sentiment du beau est inné dans l'homme ; m'est avis du moins qu'en bien des pays ce sentiment est vite altéré, puisqu'il arrive à être contradictoire selon les lois et les climats. Chez la plupart des races modernes, bien éloignées, il est vrai, de la délicatesse primitive, je vois même que le sentiment du beau a besoin, pour être ravivé, que l'éducation revienne en aide à la nature. Nos Normands sont de leur temps et de leur pays, et si l'on veut qu'ils prennent goût aux choses d'art, en savez-vous meilleur moyen que de leur faire toucher des yeux les pro-

cédés de création et comme l'éclosion et le développement de la pensée des grands artistes; de leur en faire observer les spontanéités, les hésitations, l'expression parfois bien naïve, et par quelles études et quelles purifications a passé un tableau et souvent chaque figure de ce tableau ; ce que la nature fournit à l'interprétation de l'artiste, et comment l'art modifie cette interprétation ? Joignez à cela que la connaissance des dessins est l'exercice le plus subtil qui puisse servir à délier l'œil et à assurer le goût de nos amateurs de province ; et l'éducation des amateurs n'est-elle pas d'importance première, puisque ce sont eux qui serviront d'initiateurs au gros du public (1) ? »

Noël nous dit, dans ses *Essais*, que Algarotti n'aimait pas Jouvenet; il en rapporte ce passage tiré de *Algarotti saggio sopra l'Academia di Francia che e in Roma :* « La couleur de Jouvenet est jaunâtre ; il n'y a point de choix dans son dessin ; ses compositions sont laborieuses et sans verve, etc. » Mais, comme on l'a dit mieux que je ne saurais le dire : ce n'est pas tant par la couleur que ce peintre pèche ; c'est la vérité, la fraîcheur de carnation qui lui manque. « Le dessin de Jouvenet peut ne pas être correct; mais personne, sans doute, et je n'en excepte pas même le

(1) Catalogue des dessins de M. le marquis de Chennevières.

Tintoret, qu'on lui a comparé, personne n'a mieux entendu que lui la véritable enchâssure de toutes les parties du corps humain et n'en a fait un meilleur usage. Enfin, les productions de Jouvenet n'ont pas le goût de terroir qu'on leur reproche; elles portent le cachet de l'enthousiasme, et d'un génie transcendant qui sut se passer des modèles préceptifs que lui offrait l'Italie. »

La comparaison de Jouvenet au Tintoret nous paraît assez juste, et nous n'en voulons pour exemple que la Pluie d'or de Danaë, du Musée de Lyon, qu'on a mise pendant long-temps sous le nom de Jouvenet et qui fut ensuite attribuée au Tintoret.

Enfin, à son tour, la poésie a voulu célébrer le peintre rouennais.

André de Chaligny, dans le Recueil intitulé : *Selecti Normanniæ flores*, a consacré seize vers à la louange du peintre-poète de la Pêche miraculeuse.

Nous ne les pouvons passer sous silence.

« Senatui populoque Rothomagensi offerebat humillimus et obsequentissimus servus Maria Andreas de Chaligny, Virdunensis ecclesiæ canonicus, doctor et socius Sorbonicus, maii decima die ann. 1789, p. 22.

Ecquis sublimi rapitur super astra volatu?
Tu, Pictura, fave; nam Juvenettus adest.
Audaci genio pertentat grandia quæque;
Omnia felici perficit ille manu.

Scena per immensum semper se augusta theatrum
Explicat; hinc quantum nobilitatur opus!
Concurrunt animæ varia sub imagine grandes,
Sustinet et magnum quilibet actor opus
Majestate sua; sic pingens actio sensus
Testem præteritæ me facit esse rei.
Ecce volant magno conspersæ lumine vestes:
Nulla super ludat corpora, nulla placet.
Aspice Martini templo monumenta reposta;
Hic pictor plausus urbis et orbis habet.
Hic Juvenettus adhuc vivens post fata triumphat:
Picturæ æternus nempe triumphus erit.

« Le dessin de Jouvenet est très-habile, très-ressenti, sans aucune hésitation. Le mouvement qui est sa qualité, l'entraîne quelquefois à l'exagération, à une manière de tour de force, qui furent un vice dans l'École au XVIII[e]. siècle. Souvent, ses hommes du peuple, comme le Pêcheur, vu de dos et qui retire les filets à droite dans la Pêche miraculeuse, ont une grandeur robuste, une fière allure. Hélas! les Vanloo, les Boucher et autres artistes du siècle de Louis XV, casseront tout-à-fait, un peu plus tard, ces jambes et ces bras!

« La couleur de Jouvenet n'est pas de première qualité, quoiqu'on l'ait vantée à l'excès. Elle est rougeâtre, bornée, peu agréable comme localité! Mais elle se sauve par l'entente des grands effets de lumière et d'ombre, exprimés résolûment. C'est l'exécution de Jouvenet surtout, et pour mieux dire, l'accent de sa touche, la manière de poser la pâte

avec certitude, qui le recommandent aux praticiens, de même que l'ampleur de ses compositions et son sentiment dramatique le recommandent à tout le monde. »

Jouvenet est par-dessus tout un peintre français. En le comparant aux grands maîtres du XVIIe. siècle, on voit qu'abandonnant le sentier qu'ils avaient tracé, et se dégageant des entraves qu'un goût sévère et de profondes études leur avaient imposées, il se lança dans une route nouvelle ; il se fit une manière à lui, n'obéissant qu'à la fougue de son imagination. Peintre par instinct, fort de sa verve et de sa facile exécution, il sut sauver, à force d'éclat, ce qu'il y avait parfois de hasardé dans les compositions qui échappaient aux lois rigoureuses de la science et de l'analyse.

Si, après lui, l'École française dégénéra, c'est qu'il est aisé de prendre la facilité pour du talent, l'afféterie pour de la grâce, l'emphase pour de la sublimité ; on se croit poussé par le génie, quand on n'est que bouffi de présomption ; c'est qu'il est plus commode d'exécuter sans réflexion que de méditer avant de produire. Si les Boucher, les Vanloo, les Coypel amenèrent la décadence de l'art et firent régner le mauvais goût, c'est qu'ils exagérèrent les défauts d'un homme dont ils ne possédaient aucune des qualités ; c'est qu'au lieu d'étudier la nature, ils ne cherchaient leurs mo-

dèles que dans un monde maniéré, dans les romans du jour et sur les planches de l'Opéra. Jouvenet n'en saurait être accusé ; ce ne sont pas là les leçons qu'il donnait à son neveu Restout ; ce n'est pas à cette source qu'il puisait ses inspirations, lorsqu'il créa ces belles pages qui lui ont assuré l'immortalité !

« En jetant un regard sur l'École française régénérée par Vien, et ramenée à une méditation profonde, à l'étude et à l'amour de l'antique, il est bien intéressant de laisser pressentir quelle place notre peintre peut occuper au sein de cette foule de talents qui se sont succédé depuis un demi-siècle, et qui peuvent à leur tour faire dire à Paris, avec une juste fierté, que Rome n'est plus dans Rome.

« Les artistes par inspiration sont rares dans notre pays, malgré leurs prétentions en ce genre ; ils n'abondent pas chez nous, ceux qui sont emportés par la fougue de leur imagination.

« L'expérience démontre que, dans les beaux-arts, ceux qui s'y firent le plus beau nom furent guidés par le raisonnement et le savoir. David, Guérin, Girodet furent des esprits rêveurs et profondément méditatifs ; c'est ainsi qu'au siècle précédent avaient procédé Stella, Lebrun et Poussin, l'honneur et la gloire de la France ; c'est dans cette voie laborieuse que s'était engagé Léopold Robert, si douloureusement ravi aux triomphes qui se pré-

paraient pour lui. Gros, plus guidé par l'imagination que par la science et la réflexion, Gros, remarquable par la franchise, la savante liberté de son pinceau, le jet hardi de ses lignes et la merveilleuse animation de ses figures, me paraît surtout pouvoir être comparé à Jouvenet : comme lui, il ne se trouvait à l'aise que sur de vastes toiles, où pouvaient se développer la fécondité, la facilité de son pinceau ; ce n'est point dans le cabinet des amateurs qu'on les peut juger ; il faut les voir dans les musées, au milieu de nos temples, dans les palais des rois. L'un se plut à reproduire les faits antiques et les fastes de l'histoire sacrée ; l'autre se consacre aux annales de son pays, et unit sa gloire à celle du plus grand homme que le siècle ait produit. Si Jouvenet est plus aventureux, plus fécond, plus varié, Gros est plus correct, plus élégant, plus vivant que lui. Tous deux se surpassèrent en peignant les dômes qui ornent la capitale ; ces œuvres du génie sont soumises aux regards de la postérité. Il ne m'appartient point de décider entre deux pareils rivaux ; mais je doute que la coupole des Invalides ait rien à envier à celle de Ste.-Geneviève. »

En étudiant le peintre dans la fable et l'allégorie, dans le portrait, dans l'histoire et les sujets sacrés, nous constatons son étonnante flexibilité, et nous découvrons quels sont ceux qu'il a traités avec le plus d'art et de supériorité.

Jouvenet, homme simple et bon, était un peintre essentiellement religieux, et quoiqu'il se soit exercé avec succès dans tous les genres, le nombre de ses tableaux religieux est plus considérable que la somme de tous ceux des autres genres qu'il a traités.

« Aucune histoire n'exerce sur l'esprit, les habitudes et les mœurs des peuples, une influence plus immédiate et plus durable que l'histoire de leur religion. Nous avons pour témoignage l'antiquité tout entière dont les annales les plus reculées se rattachent partout aux diverses cosmogonies sur lesquelles se fondent les croyances, et où les arts furent exclusivement consacrés à la représentation des dieux et des héros placés dans l'Olympe, ou consacrés de quelque manière par la vénération de la postérité. Cette vérité se montra plus clairement encore dans les temps modernes, ou du moins à l'origine des nations qui composent l'ensemble de l'Europe actuelle. En effet, Rome et la Grèce ont eu des historiens qui, sans se borner à rapporter les faits politiques, ne donnent qu'une place circonscrite aux faits religieux, tandis que les premiers annalistes de l'Europe chrétienne furent tous voués à l'Église, et rattachèrent les faits de leur époque à l'histoire des premiers efforts et des développements contemporains du christianisme et de l'influence épiscopale. On peut dire qu'avant

Villehardouin, au XIIe. siècle, et Froissard, au XIVe., il n'y a pas d'histoire laïque ; et aujourd'hui même, dans l'état où se trouve le progrès de l'enseignement, plus répandu dans les classes inférieures, il y a peu de gens qui n'aient une idée d'Abraham, de David, de Salomon, du jardin des Oliviers, de la Passion de Jésus-Christ ; il y en a beaucoup qui n'ont jamais entendu parler des batailles de Crécy, de Poitiers, des États généraux de 1356, de ceux de Louis XII et de Louis XIII.

« Il y a donc, dans tous les éléments qui nous environnent, comme une préparation de l'esprit à mieux comprendre l'Histoire sainte que toute autre histoire, à nous identifier davantage avec les faits qui ont marqué le berceau de notre foi. Il y a en même temps, de la part du peintre, une disposition plus grande à parler un langage que la multitude est mieux disposée à comprendre.

« Il faut du savoir pour apprécier la continence de Scipion, l'héroïsme de Régulus, la visite d'Alexandre et d'Éphestion à la mère de Darius ; il suffit de s'être assis sur les bancs de l'école primaire, il suffit du catéchisme pour ne pas se tromper sur Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants, sur Lazare ressuscité, sur l'Annonciation, sur la Présentation au Temple, etc.

« Indépendamment de cette popularité, les sujets bibliques et évangéliques ont encore pour nous plus

de sens, plus de profondeur, plus d'expression ; ils disent plus à l'esprit et au cœur. Chaque fait de l'Histoire profane répond pour lui-même ; chaque fait de l'Histoire sainte est solidaire d'un ensemble d'actions qui, prenant l'homme dans son état le plus humble, l'élève jusqu'au ciel sur l'aile toujours déployée de ses espérances éternelles. Quel que soit le voile dont l'esprit moderne ait à certains moments obscurci les vérités chrétiennes, nous en sommes encore trop pénétrés pour ne pas lire, avec plus de fruit et plus facilement, dans les circonstances qui s'y rapportent.

« Ces considérations expliquent et la préférence des artistes pour les sujets sacrés, et la disposition générale à réclamer le concours de leur talent en faveur des églises, des chapelles, des monastères. Cet état de choses, encore persistant en partie de nos jours, était à peu près exclusif à l'époque du Poussin (1). »

« Le caractère religieux du grand artiste se montre dans cette prédilection qu'il témoigne pour les sujets tirés des livres saints, dans le sentiment de conviction manifeste avec lequel il les traite, dans la sincérité du rapport qui existe entre l'expression peinte de sa pensée et sa pensée elle-même. On ne peut donc douter du véritable caractère de la religion du Poussin, à la fois intime et

(1) Bouchitté ; *Le Poussin*, in-12, p. 313.

extérieure, disposée à s'exprimer par des images, par des scènes dramatiques, et néanmoins éclairée, n'accordant á l'imagination que ce que l'art exige et que la nature de l'intelligence permet (1). »

Il en fut de même, et à plus forte raison de Jouvenet, si pieux, si honnête et si modeste.

« Évidemment, l'histoire de la religion était un des sujets sur lesquels la pensée du peintre se repliait avec le plus de plaisir et le plus de fruit. La manière supérieure dont il traita les sujets sacrés en est une preuve sans réplique, et non-seulement il l'étudiait sous le rapport du sentiment et de la morale, mais encore il se rendait, au point de vue de la composition, un compte réfléchi des faits miraculeux rapportés dans les livres saints (2). »

« Ce talent n'est pas le seul qu'il ait déployé dans les sujets sacrés ; il s'y est élevé à un mérite bien supérieur au mérite nouveau, il est vrai, mais toujours modeste de l'exactitude. Dans la composition de ces tableaux, dans l'expression des personnages, dans les rapports établis entre eux par chaque groupe, et entre les groupes eux-mêmes, le sens pieux du sujet se fait toujours sentir; l'histoire y grandit de la présence de Dieu; le Jéhovah des Juifs se montre partout dans les

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 235.
(2) Id., *Ibid.*, p. 233.

compositions bibliques; l'esprit du Sauveur respire dans tous les tableaux qui ont pour objet des sujets chrétiens. La nuance des deux testaments est admirablement saisie et exprimée sans effort. Dans les sujets empruntés à l'ancien, les rois de la terre, les guerriers, les législateurs ont leur place ; la puissance de l'homme sur l'homme y est souvent représentée par les attributs qui environnent les royautés mondaines ; le chef du peuple hébreu mêle à sa dignité spirituelle de prophète plus d'une des ressources réservées à la puissance terrestre. Tous ces détails sont retracés, gradués, opposés avec une science réfléchie, avec un goût sûr. Dans les sujets empruntés aux Évangiles et aux autres livres qui les ont suivis, point de grandeurs humaines ; des pauvres, des enfants, des femmes, des vieillards ; partout la nécessité de racheter, par les qualités d'un ordre supérieur, l'obscurité des sujets, la vulgarité des circonstances. Mais combien Le Poussin n'y a-t-il pas réussi? Que ne sont pas devenus sous son pinceau ces pâtres, ces femmes pécheresses, ces publicains repentants, ces centurions pleins de foi? « Toute la gloire de la fille « du Roi, dit l'Écriture, émane de son intérieur. » Dans cet ordre de sujets traités par lui, tout est dans l'expression des sentiments intimes, expression calme, digne, sainte, bienveillante, qui ne consiste pas par conséquent dans de grands mou-

vements de la figure, et d'autant plus difficiles à reproduire que l'état de l'esprit et du cœur y a plus de part que les traits du visage. Un certain prestige de grandeur, même humaine, environne le Moïse frappant le rocher, refermant d'un signe de sa baguette puissante les eaux divisées de la mer Rouge ; le législateur divin apparaît en lui, lorsqu'il descend du Sinaï, et que les Tables échappent de ses mains indignées. On voit à l'avance le parti que la peinture pourra tirer de cette grande situation, du sentiment que Moïse dut avoir de la dignité de sa mission, de l'attente qui imposait silence aux peuples devant lui ; mais Jésus-Christ entrant dans Jérusalem, Jésus-Christ pardonnant à la femme adultère, Jésus-Christ errant et pauvre, faisant la Cène avec ses disciples, n'opérant que des actes de la plus grande simplicité, importants seulement par leur caractère moral et l'avenir religieux qui leur est promis : ce sont là des sujets qui demandent, pour être convenablement traités, les ressources du génie, alliées à une délicatesse de sentiment et d'expression qui se rencontre rarement.

« Le Poussin s'est élevé à cette supériorité, à laquelle on peut affirmer que bien peu de peintres sont arrivés au même degré. Il est facile de s'en assurer par l'étude de son œuvre, comparée aux œuvres des plus grands maîtres. On pourra trouver

de plus vastes compositions, plus de solennité mondaine, des attitudes plus grandioses, des expressions plus recherchées ; nulle part on ne rencontrera le fait plus fidèlement exprimé à la fois dans sa simplicité, dans sa vérité, et néanmoins dans son idéal. Et cependant, Le Poussin a partout conservé son caractère propre, son originalité. Dans ses tableaux représentant les traits de la vie de Moïse, de celle des Patriarches; dans les nombreuses compositions, quelquefois répétées, qui concernent la vie de Jésus-Christ, celle de sa Mère, les actes de ses Apôtres, il est impossible de ne pas reconnaître un cachet particulier, d'autant plus saillant que, dans ces sujets, la plupart des autres peintres retombent presque toujours dans les données de leurs prédécesseurs (1). »

Chacun sentira combien ce passage, écrit pour Le Poussin, est applicable au peintre rouennais.

« Ce serait une étude psychologique pleine d'intérêt, que de rechercher par quelle mystérieuse transformation l'habitude de créer, de grouper des figures dans toutes les conditions de la beauté, engendre et développe dans l'âme du peintre une faculté contemplative qui, en l'absence même de toute image tracée dans l'obscurité de la nuit, dans l'obscurité plus profonde encore des yeux

(1) Bouchitté: *Le Poussin*, in-12, p. 317.

éteints ou fermés, jouit d'un idéal qu'il s'est créé, par l'étude de la nature, par l'attention donnée à la connaissance des formes humaines, à celle de la beauté propre à chacune, et à celle de leurs rapports.

« Poussin a été, plus que beaucoup d'autres, l'homme de ces merveilles : la gravité de sa vie, son amour du silence et de la méditation, sont les preuves les plus sûres qu'il portait en lui cette nourriture de l'âme, qui rend à l'homme une puissance qu'il semble avoir possédée dans une autre existence et perdue par quelque faute originelle, celle de créer des images et des ensembles dans lesquels il reconnaît sa fécondité et jouit de lui-même.

« L'état de la forme sous laquelle le peintre exprime sa pensée ne produit pas toujours en tous, il est vrai, les grands et salutaires effets qu'on aurait droit d'en attendre. Il faudrait que l'artiste éprouvât lui-même des sentiments élevés, pour se plaire à en reproduire l'expression, à en parler le langage, et, parmi ceux qui ont choisi la peinture héroïque, on n'en rencontre encore qu'un petit nombre qui voient dans leur art autre chose qu'un talent distinct d'eux, en quelque sorte, et qui n'engage en rien la responsabilité de leurs convictions et de leur conscience.

« Les affections humaines qui peuvent être retracées par la peinture sont diverses et nombreuses ;

il y a loin du ridicule, du grossier, du burlesque, représentés par Téniers, par Callot, par Rembrandt, au sublime, au terrible, exprimés par le pinceau de Michel-Ange, de Raphaël, du Dominiquin; il y a loin aussi de ces derniers caractères à l'aspect d'un riant paysage, à une scène populaire, gaie ou touchante, à la vue d'une plage de l'Océan, d'une mer calme ou agitée par la tempête. Or, les habitudes d'esprit qu'engendre la culture de l'un ou de l'autre de ces genres ne sauraient être les mêmes, et l'homme se modifie selon l'influence des objets qui font la contemplation la plus ordinaire de sa vie.

« Du moins, il en devrait être toujours ainsi; mais c'est le propre du talent de saisir vite, sans effort, d'exprimer d'une manière pittoresque et fidèle, puis d'oublier et de pouvoir se livrer aux écarts le moins en harmonie avec les conceptions quelquefois grandes, échappées à son insu d'un pinceau facile; conceptions destinées à aller, à travers les âges, éveiller dans les âmes enthousiastes des sentiments et des idées qui n'auront guère fait qu'effleurer celle du peintre, ou qui seront nées sans réflexion d'une fécondité superficielle.

« Tels sont en réalité beaucoup de peintres, tel ne fut pas Le Poussin. Si nous nous sommes exprimé avec l'exactitude désirable, le lecteur aura compris que, tout entier à son art, étroitement uni

aux sujets qu'il a traités, il y a fait passer sa substance et sa vie, caractère à peu près unique dans l'histoire, et que nous retrouverons dans le souvenir de ces dernières années, où se produit, dans l'homme qui sent faiblir ses organes, le dernier effort d'affranchissement de sa pensée (1). »

Ce passage nous semble écrit aussi pour notre Jouvenet.

Or, il n'est pas douteux que les sujets qui ont le plus illustré Jouvenet sont les sujets sacrés; et parmi ceux-ci, nous voyons que ses plus admirables productions sont des traits de la vie de Jésus-Christ; il suffit de citer Jésus au jardin des Olives, la Descente de Croix, la Résurrection de Lazare, les Vendeurs chassés du Temple, le Repas chez Simon le Lépreux, la Pêche miraculeuse; sujets sublimes qui ne pouvaient faire autrement que d'inspirer une âme ardente et grande comme celle de Jouvenet.

Notre peintre a manié aussi l'allégorie morale et religieuse avec un grand succès : les magnifiques plafonds de Rouen et de Rennes en sont surtout des preuves irrécusables.

L'histoire lui doit également de beaux tableaux; la Fondation de la ville d'Ancyre, Saint Louis sur le champ de bataille de Massoure, et même la

(1) Bouchitté: *Le Poussin*, in-12, p. 214.

Famille de Darius, sont des morceaux dignes du pinceau d'un grand maître.

Jouvenet n'a pas moins réussi dans la fable, et si l'on met de côté ses premiers ouvrages, qui, pour la plupart, en sont tirés, on trouvera encore de charmants tableaux dans l'Apollon et Thétis (du musée de Caen); dans l'Apollon dont le char s'enfonce au sein de l'onde (de Versailles); dans le Triomphe de Flore (de Nancy), et le beau Départ de Phaéton.

Enfin, l'artiste rouennais a fait des portraits justement estimés, parmi lesquels on doit citer ceux de Thomas Corneille, de Mazarin, et surtout du premier président Camus de Pontcarré.

« Malgré sa modestie, Le Poussin savait fort bien apprécier et reproduire l'expression des figures (1). »

Nous dirons la même chose de Jouvenet.

« L'expression est le champ le plus vaste où s'exerce la peinture : là où l'invention et la composition n'ont point ou n'ont que peu de place, dans le portrait, par exemple, la nécessité de l'expression se fait sentir avant tout. Quoiqu'il soit vrai de dire que l'attitude des figures, le mouvement des draperies, et jusqu'à la disposition des objets inanimés ont leur expression, néanmoins l'expression appartient avant toutà la figure humaine. L'art de

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 223.

la peinture a pour objet général, et pour moyen principal, d'atteindre son but, l'imitation de la forme par le dessin et la couleur. Or, la plus fidèle et la plus haute expression de l'homme est dans les traits du visage. Aussi voyons-nous dans l'enfance de l'art, à une époque même où il a déjà acquis une certaine expérience, que les tableaux ne sont guère que des collections de portraits; que les corps y sont disproportionnés, les extrémités très-imparfaitement dessinées; que tout enfin y est sacrifié à la tête, et que la préoccupation exclusive de reproduire l'expression du visage a fait négliger l'étude du reste. Cette disposition explique pourquoi le plus souvent, avant Raphaël, toutes les têtes expriment le recueillement pieux, la soumission religieuse, le sentiment du repentir, etc. Aucune idée, si ce n'est l'idée religieuse, n'a de généralité au moyen-âge, et il faut arriver jusqu'à la Renaissance pour que d'autres pensées entrent dans le domaine des sentiments généraux et des actions nationales.

« Déjà même avant Raphaël, l'expression des têtes s'était quelquefois rencontrée avec un dessin plus correct et plus régulier des corps; ce progrès fut dû surtout à l'École de Florence; il fournit les moyens de faire valoir les expressions des figures les unes par les autres; mais il faut reconnaître que c'est surtout dans les œuvres du peintre d'Urbin

que commencent, d'une manière décisive, les rapports calculés de ces types variés qui donnent à la composition le caractère dramatique dont l'effet charme, instruit et retient le spectateur. Nous avons déjà fait remarquer que Le Poussin se rattache, dans toutes les parties de la peinture, à Raphaël et à l'antique ; mais l'antique n'a pu lui fournir que des types individuels ou, tout au plus, quelques groupes. C'est principalement à cette dernière source qu'il a puisé l'expression contenue des sentiments, des joies et des douleurs humaines, par laquelle l'antiquité sut si bien retracer toutes les émotions de l'âme en respectant néanmoins la dignité de la figure de l'homme et la noblesse de ses mouvements. Mais c'est dans l'étude de Raphaël qu'il apprit à combiner ces éléments de toute expression pittoresque, appropriée soit à l'histoire des dieux et des héros, soit au spectacle de la nature, ou rappelant à la vénération des peuples les saintes annales de la religion et les traits sublimes qui marquent l'accomplissement des mystères sacrés (1). »

« Le genre naïf et gracieux ne convenait point, dit Guilbert, au caractère de Jouvenet : la vigueur, l'énergie, le mouvement, la chaleur, voilà ce qui caractérise ses ouvrages, » qu'il choisissait de pré-

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 337.

férence dans les scènes grandioses, pittoresques, pathétiques de la Bible, de l'Évangile et de l'Histoire.

Souvent Jouvenet exécutait, en petit, des esquisses qu'il reproduisait ensuite en grand. Il en a laissé un grand nombre de fort estimées.

« Nos maîtres, depuis Vasari, Baldinucci, Malvasia, jusqu'à de Piles, d'Argenville et Mariette, nous ont prouvé que, pour connaître et expliquer la vie et les chefs-d'œuvre des peintres célèbres, il fallait les courtiser, les étudier et les aimer dans la toilette matinale de leurs dessins et de leurs esquisses (1). »

« Certes, les esquisses offrent, en général, un vif et juste intérêt, puisqu'on y surprend en quelque sorte la première pensée d'un grand génie créant une grande œuvre. Chez les puissants coloristes surtout, rien ne charme plus que ces premiers jets d'une intelligence prompte et rapide, à laquelle obéit une main habile et hardie (2). »

En parcourant les créations de sa jeunesse, de son âge mûr et de sa vieillesse, en suivant les diverses phases de son talent, en indiquant la manière qu'il avait d'abord adoptée, et celle qu'il suivit ensuite, nous nous assurerons si Jouvenet s'est constamment maintenu à la même hauteur,

(1) Catalogue des dessins de M. le marquis de Chennevières, au Musée d'Alençon, p. 2.

(2) L. Viardot : *Musées de Paris*, p. 62.

et si ses dernières productions ne trahissent point une main défaillante.

Nous nous croyons en mesure de répondre, d'une manière satisfaisante, à cette intéressante question. Nous avons dressé la liste des plus célèbres ouvrages de Jouvenet, celle de ses tableaux d'un mérite inférieur, de ceux qui sont sortis de sa main droite et de ceux qu'il a peints de la main gauche.

Il résulte de cette statistique que, sur ses soixante et quelques toiles signées et datées, il en est au moins quarante qui méritent les plus grands éloges, et que près d'une douzaine passent, avec juste raison, pour de véritables chefs-d'œuvre ; qu'une douzaine au plus, toutes productions de son extrême jeunesse, puisqu'elles ne sont pas postérieures à l'année 1675, alors que Jouvenet n'avait encore que 31 ans, présentent, à côté de beautés déjà supérieures, quelques défauts d'un pinceau qui n'est pas encore assez exercé, suites inévitables de son peu d'expérience et de l'influence que subissait, de ses maîtres et de ses contemporains, cette jeune tête qui sera grande et sublime du moment qu'elle aura secoué un joug insupportable pour elle.

Mais déjà, dès l'âge de 29 ans, Jouvenet avait été lui-même dans la Guérison du Paralytique, où il s'est dépouillé de ses inspirations em-

pruntées, où il a abandonné la manière de ceux qui avaient dirigé les premiers coups de son pinceau.

Un examen sévère de plusieurs de ses œuvres y fait reconnaître qu'elles manquent de la pureté de dessin qu'on admire dans les statues antiques et les peintures des grands maîtres dont l'Italie est si riche ; mais ce peintre a racheté ce défaut par tant de qualités supérieures, qu'à peine le laisse-t-il apercevoir ; le grandiose de la composition, le coloris vigoureux, la chaleur de l'exécution se remarquent dans tous ses ouvrages.

Jamais on ne poussa plus loin que lui cette belle poésie qui est l'âme de toutes les compositions : aussi Jouvenet a-t-il été appelé excellemment le peintre-poète.

Depuis 1685 jusqu'à l'époque de sa mort, en 1717, Jouvenet ne produisit qu'une suite de magnifiques ouvrages ; et si ce n'est dans deux ou trois seulement de ses tableaux, il ne paraît nullement que son génie ou son pinceau se soit affaibli. Ses plus grands chefs-d'œuvre, la Descente de Croix, les Vendeurs chassés du Temple, la Pêche miraculeuse, le Repas chez Simon, la Résurrection de Lazare, la Mort de saint François, le Magnificat, Jésus au jardin des Olives, le Triomphe de la Justice, portent les dates de 1697, 1699, 1706, 1714 et 1716.

Le *Mercure de France*, de l'année 1730, s'exprime ainsi sur le grand artiste rouennais :

« Né pour ce que la peinture a de plus grand, Jouvenet se fit bientôt une manière sûre et hardie, fondée sur des principes certains, qu'il s'était rendue propre à lui-même, d'après la seule et belle nature qu'il étudia toujours avec le discernement le plus exquis et l'application la plus suivie. C'est ce qui a mis dans tous ses ouvrages une action si vive, si naturelle, si bien entendue, la vraie intelligence du clair-obscur et l'accord le plus parfait des ombres et des lumières, un dessin savant et correct, le plus beau choix des attitudes, et de tout ce qui rend ses personnages nobles, vivants, animés, les draperies les mieux jetées et du meilleur goût ; il possédait au souverain degré la connaissance la plus exacte de la perspective aérienne, qui fait comme jouer l'air et tourner l'œil du spectateur autour de toutes ses figures ; il faisait paraître le lieu de la scène aussi vaste qu'il convenait à son sujet, sans équivoque et sans contradiction, répandant sur tous ses objets, par l'artifice du clair-obscur et l'intelligence du coloris en général, ce vrai charmant qui trompe si agréablement par la juste harmonie des couleurs et de la perspective. Il avait, d'ailleurs, toutes les parties qui font l'excellent peintre et le grand maître.

« Il n'est pas étonnant que des talents si rares aient eu de si prompts et de si heureux succès, ni que cet habile artiste ait acquis de si bonne heure une réputation qu'il a toujours soutenue et augmentée jusqu'à sa mort.

« Sa surprenante facilité et son génie abondant lui ont fait enrichir la France d'un très-grand nombre d'ouvrages répandus à la Cour, dans Paris et dans les provinces.

« Les grands hommes devraient être aussi immortels que leurs ouvrages; celui-ci, chéri de tous ceux qui le connaissaient, respecté et considéré de tous les connaisseurs, estimé de tout le monde et aussi recommandable par sa probité que par ses talents, mourut au milieu de sa famille dont il faisait toutes les délices, et qu'il avait élevée dans les principes des plus solides vertus, ne laissant point de garçons héritiers de son génie, mais quatre filles d'un mérite très-distingué.

« Au défaut de fils, il a eu la consolation de laisser un élève dans son neveu, M. Restout, reçu depuis sa mort à l'Académie et qui a fait de si grands progrès, qu'on peut dire que son illustre oncle revit en lui.

« Jouvenet est un des peintres de son temps qui a produit le plus de grands ouvrages; il avait une pratique facile, exactement soumise à sa féconde imagination, et dessinait avec une facilité

et une précision admirables, sans jamais perdre de vue la nature], qu'il ne cessait d'étudier pour parvenir à cette imitation naïve qu'on admire dans ses tableaux. On en voit quelques-uns de chevalet où il s'est un peu écarté de cette grande manière fière et ressentie qui prouvait qu'il savait mettre des grâces et de la délicatesse dans ses ouvrages selon l'exigence des cas ; car on a long-temps cru qu'il cherchait autant à étonner le spectateur qu'à lui plaire.

« Ses portraits sont d'une ressemblance parfaite et d'une vérité admirable. Il imaginait facilement et composait très-bien, exprimait sensiblement et employait à propos les allégories et les épisodes pour enrichir et faire valoir ses productions.

« Il avait beaucoup de probité et de religion, n'aimant point le faste ; il était fort charitable, compatissant et bon ami. »

Jouvenet est un grand peintre et un grand maître : telles sont les propres expressions de MM. :

Pérignon, directeur du musée de Dijon, et de l'École impériale des Beaux-Arts de la même ville ;

Joseph Dassy, conservateur du musée de Marseille ;

A. Deloye, conservateur du musée Calvet, d'Avignon ;

Mauduy, conservateur du musée de Poitiers ;

Bouillet, conservateur du musée de peinture de Clermont-Ferrand ;

Hugot, conservateur du musée de peinture de Colmar ;

M. le Conservateur du musée de peinture de la ville de Bourges.

Le savant chanoine-archéologue de Tours, M. l'abbé Bourassé, nous écrit, à la date du 24 janvier 1858 :

« En vous proposant d'écrire l'Histoire de la vie et des œuvres de J. Jouvenet, vous avez choisi une belle page d'histoire. Permettez-moi de vous en féliciter. Jouvenet mérite une réputation plus populaire que celle dont il jouit en France. »

L'illustre auteur de la Monographie de l'église et de l'abbaye de St.-Georges de Bocherville, de l'Histoire des châteaux d'Arques, de Tancarville et du Château-Gaillard, le fondateur du musée d'antiquités de la ville de Rouen, nous dit à son tour (6 décembre 1857) :

« Vous avez entrepris une tâche difficile, mais bien belle, celle de tracer l'histoire des œuvres et de la vie du grand peintre rouennais. »

M. H. Baudoux, conservateur du musée de peinture de Nantes, nous fait connaître (21 novembre 1858) qu'il « professe une grande admiration pour ce peintre, l'une des gloires de notre École. »

M. Dugasjean, conservateur du musée de pein-

ture du Mans, nous envoie ces lignes (14 décembre 1857) :

« Je suis très-heureux de contribuer, pour si peu que ce soit, à rendre plus complète la Biographie d'un peintre que je regarde comme une des gloires de l'École française, et pour lequel la postérité me semble avoir été injuste. Il est vrai qu'il a le tort d'être français..... »

M. Lancrenon, directeur-conservateur du musée de Besançon, s'exprime lui-même avec autant d'enthousiasme (1er. décembre 1858) :

« Vous me demandez mon opinion sur les œuvres de votre illustre compatriote : je vais vous l'exprimer avec l'entière conviction d'un artiste.

« De tous les grands maîtres qui ont illustré l'École française, Jouvenet me paraît le plus grand peintre de tous, par sa verve et l'énergie de son exécution ; dans ses compositions toujours originales, il règne une magnifique ordonnance qui saisit le spectateur. Selon ma manière de voir, tout ami des arts doit éprouver une profonde émotion en contemplant la Descente de Croix, les Vendeurs chassés du Temple, la Pêche miraculeuse et la Madeleine aux pieds du Sauveur.

« Sous le rapport du sentiment religieux, la Descente de Croix est admirable et on peut la considérer comme un des plus beaux tableaux de toutes les écoles.

« J'ai en telle estime le grand talent de ce maître, que je regarderais comme une bonne fortune pour le musée de Besançon si jamais j'avais le bonheur d'acquérir pour lui la moindre chose sortie de son pinceau. »

M. T. Meneau, président de la Société des Amis des Arts de la Rochelle (3 décembre 1858), nous fait le plaisir de nous adresser l'appréciation suivante :

« Nous n'avons rien de J. Jouvenet. J'en éprouve de bien vifs regrets : car Jouvenet est un des peintres dont la France a le plus droit d'être fière. Sa manière large et magistrale de traiter ses sujets, la vigueur de ses académies, sa touche franche et brillante, m'ont toujours profondément impressionné. »

A la date du 8 décembre 1858, M. J. Gibert, directeur de l'École de dessin et du musée d'Aix (Provence), nous écrit :

« Jouvenet est un grand peintre dont le nom doit être placé à la tête de notre École française, à côté de Poussin et de Le Sueur. Si l'on ne rencontre pas chez lui les qualités d'étude de tel autre peintre, l'effet dramatique et imposant de ses tableaux, le pittoresque et l'ampleur de sa composition et surtout son exécution si puissante, l'ont classé désormais parmi les peintres les plus habiles. »

M. Schitz, conservateur du Musée de peinture de la ville de Troyes (25 décembre 1858), nous écrit :

« J'admire les belles toiles de J. Jouvenet, dont le talent facile et si fécond a produit tant de compositions charmantes, qui ont, selon moi, le grand mérite de porter en elles un cachet de distinction et d'honnêteté qu'on ne trouve pas toujours chez des talents même plus robustes. »

Le lecteur ne sera peut-être pas fâché de connaître l'opinion d'un savant artiste étranger, sur le mérite des œuvres de Jouvenet.

M. Erasmus Engert, directeur de la galerie impériale-royale du Belvédère, à Vienne (Autriche), à la date du 26 décembre 1858, nous écrit :

« A juger des gravures qui existent d'après ses principaux ouvrages, la richesse de ses compositions, pleines d'esprit et de vivacité, lui donne à juste titre, une place parmi les premiers maîtres français de son temps. — C'est dans les figures seules qui, parfois, portent une expression un peu trop théâtrale, que peut-être la critique pourrait trouver quelque reproche dans ses compositions de l'Histoire sainte, et cela surtout dans la figure du Christ et celle de la Sainte Vierge.

« Je vous donne cette opinion telle que j'en ai eu l'impression par les reproductions de ses toiles, et j'espère que, imparfaite comme elle ne peut l'être autrement, vous ne la prendrez que de ce point de vue. »

Nous allons maintenant placer sous les yeux du

lecteur le sentiment plein de vérité, en même temps que du plus touchant enthousiasme, de M. Bronzé, peintre, conservateur du musée de la ville de Toulon.

« La demande que vous faites à tous les conservateurs de collections publiques me paraît être la voie sûre, pour aboutir à un travail historique véritablement sérieux, et conséquemment digne du grand artiste qui en est l'objet; c'est une œuvre à laquelle j'aurais, avec bonheur, apporté les matériaux que le hasard aurait pu mettre sous ma main; car, même avec les richesses plus que suffisantes dont vous disposez à Rouen et à Paris, rien ne doit être indifférent d'un peintre aussi réellement maître que J. Jouvenet qui, sûrement, a dû imprimer la griffe du génie sur tout ce qu'il a touché. Mais, à mon grand déplaisir, Monsieur, autant pour notre musée, que pour votre travail, je regrette de ne rien pouvoir vous signaler, pour ajouter au nombre de ses œuvres.

« Le justement célèbre peintre normand a toujours fait mon admiration, et tout ce que je pourrais vous en dire ne serait que la bien faible expression de ce qu'il vous doit inspirer. Il est certain que, comme ordonnance, énergie et originalité de tournure dans ses figures, détermination de clair-obscur et magnificence d'ensemble, c'est un peintre à mettre en parallèle avec les mieux

doués; il est original, individuel surtout, autant qu'aucun d'eux, et l'influence de son maître lui-même s'est émoussée plutôt que de pénétrer cette puissante nature! Et pourtant, Lebrun avait un côté par où il ne devait pas mal convenir à Jouvenet: toutes les œuvres de ce dernier ont un accent propre et bien distinctif; néanmoins, comme tout ce qui nous entoure, il avait les défauts de ses qualités; je n'ai ni le temps ni les moyens de developper par écrit cette téméraire proposition; je dirai simplement que le sens pittoresque qu'il possédait, selon moi, à un degré difficilement accessible, l'a abusé bien souvent en lui faisant prendre le moyen pour le but. Mais c'est égal; dans mon esprit, c'est toujours un de ces grands peintres parmi les grands! c'est un de ces génies heureux profondément estimés des connaisseurs, et que la foule aime, même sans les comprendre. Quelle belle immortalité les destins lui ont faite! Quelle bonne étoile a passé sur Rouen en 1644! Comme on doit s'attacher volontiers à une gloire aussi incontestée, aussi vraie! »

De son côté, l'éminent auteur du *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne* nous écrit de Valence, le 3 février 1859:

« Vous avez eu l'heureuse idée de vous occuper d'un des peintres les plus considérables et les plus oubliés de notre École française, qui, elle-même,

n'a pas encore obtenu, dans l'estime du public et dans les appréciations de la critique contemporaine, la place distinguée qu'elle mérite d'y occuper. Moi-même, je me reproche, non de l'avoir méconnue (car j'ai eu le courage, dans mon *Dictionnaire d'Esthétique* et ailleurs, de réclamer contre cet injuste oubli qui pèse sur elle), mais de n'avoir peut-être pas même consacré quelques lignes à l'un de ses plus illustres représentants, celui-là même dont vous venez d'écrire la vie. Aussi, ai-je accueilli avec joie cette bonne nouvelle qui m'annonçait une double satisfaction : d'abord celle de vous lire, ensuite celle de combler une lacune que je regrette, par le compte-rendu que je donnerai de votre ouvrage. »

Les témoignages unanimes que nous avons rapportés ci-dessus et qui déposent en faveur du talent de Jouvenet, sont, comme nous avons vu, consignés dans des ouvrages imprimés, sortis de la plume de personnes graves et d'auteurs justement en renom. Nous avons voulu tout d'abord nous appuyer de ces nombreuses et respectables autorités, pour célébrer la mémoire de notre illustre compatriote. Mais, en même temps, il nous a semblé fort intéressant, nécessaire même, de rassembler, sur cet artiste célèbre, les sérieuses opinions du jour, et nous sommes heureux d'avoir pu présenter ici les témoignages de plusieurs savants et artistes de notre époque.

GRAVEURS DES OUVRAGES DE JOUVENET.

Une foule d'artistes distingués se sont disputé l'honneur de graver les chefs-d'œuvre de Jouvenet.

Le plus célèbre de tous, celui qui rendit avec le plus de vérité les belles qualités du peintre-poète, est sans contredit Gaspard Duchange, l'excellent graveur de la Naissance de Marie de Médicis, de l'Apothéose d'Henri IV, d'après Rubens; l'auteur des estampes d'Io, Léda et Danaé, d'après Le Corrége, qui lui causèrent tant de remords, pour l'indécence des sujets, qu'il eut le courage d'en mutiler les cuivres à grands traits de burin.

Parmi les plus magnifiques ouvrages de cet artiste, on compte deux des tableaux de St.-Martin-des-Champs, qu'il a supérieurement rendus, dans le Repas de Simon le Pharisien, et les Vendeurs chassés du Temple. On y trouve ce bel empâtement de tailles, ces oppositions de travaux, cette fierté d'outil et cette finesse de touche qui font passer sur le cuivre le moelleux, le caractère et l'esprit de Jouvenet (1).

Jean Audran grava les deux autres tableaux

(1) *Dictionnaire historique*, art. Duchange.

que Jouvenet avait placés à St.-Martin-des-Champs : la Résurrection de Lazare et la Pêche miraculeuse (calc. imp.).

Cochin reproduisit les douze colossales figures d'Apôtres du dôme des Invalides ;

Vermeulen, la Guérison du Paralytique.

La fameuse Descente de Croix fut burinée par Louis Desplaces (calc. imp.) ;

Le portrait de Thomas Corneille, par B. Picard, Duflos, Dequevauvilliers, et par un autre dont on a en vain cherché le nom et qui le rendit avec un grand bonheur.

Masquelier jeune, dans le Musée français, reproduisit l'Extrême-Onction.

Dans le Musée royal, Réville, Benoist et Leroux gravèrent la Vue du maître-autel de Notre-Dame de Paris, ou la Messe de l'abbé Delaporte.

Enfin, Jouvenet fut gravé par Drevet, S. Leclerc, Dubosc, Loir, Thomassin, Edelinck, etc.

Ainsi, Antoine Trouvain grava le portrait de Jouvenet pour être reçu à l'Académie ;

Drevet, le tableau de Sainte Anne, le Mariage de la Vierge, saint Bruno, le portrait du premier président Pontcarré ;

Geoffroy, la Pêche miraculeuse, la Résurrection de Lazare, et il a rendu avec bonheur la figure de deux enfants ;

Alexis Loir et Coqueret, l'Adoration des Mages,

la Présentation au Temple, dédiée à Jules-Hardouin Mansart;

Giraud et Duchange, la Résurrection du fils de la veuve de Naïm;

Duthé, la Descente de Croix;

Aveline, Jésus sur le lac de Génézareth;

Desplaces, l'Élévation et la Descente de Croix; Saint Bruno en prière; la Mort d'Astyanax; Vénus chez Vulcain;

Thomassin, Sainte Scholastique;

Duboc, Latone et ses Enfants; le Coucher du Soleil;

Simonnot, la Mécanique;

Vallet, le portrait du Dauphin;

Edelinck, le portrait de Jules Paul de Lionne;

Et de nos jours enfin, Duplessis-Bertaud, aussi, a gravé la Descente de Croix;

Jouvenet lui-même s'est essayé à graver et à faire un frontispice rempli de médaillons offrant de petites batailles.

Toutes ces gravures sont à la Bibliothèque impériale, Cabinet des Estampes.

ÉCOLE DE JOUVENET.

Jouvenet est un peintre tellement original, qu'il en devient presque inimitable; il n'est donc pas éton-

nant que si peu d'artistes aient réussi à reproduire avec quelque bonheur ses nombreux ouvrages; la plupart de ceux qui l'ont tenté ont échoué complètement. Qui ne reconnaît, du reste, qu'il en est de même dans toute science, dans tout art? A-t-on jamais imité avec succès des littérateurs, des poètes, des historiens, des musiciens, comme les Châteaubriand, les Corneille, les Augustin Thierry et les Rossini?

« Le Poussin n'a jamais ouvert d'école à ceux qui se livraient à la peinture. Il paraît même que la facilité de le voir dans son intimité fut toujours réservée à un petit nombre; quelques jeunes peintres purent seuls recevoir ses conseils de tous les jours (1). »

Nous devons croire qu'il en fut de même de Jouvenet.

Le seul peintre de talent qui, pour le style et la manière, ait fait reconnaître dans ses œuvres le pinceau de Jouvenet, c'est celui-là même qui reçut de lui de longues et précieuses leçons, c'est son neveu chéri et presque son fils adoptif, Jean Restout (2).

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 355.

(2) La principale source de cet article est l'ouvrage de M. le marquis de Chennevières-Pointel : *Études sur quelques peintres provinciaux, etc.* 3 vol. in-8°. Nous avons également emprunté à l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, de M. Ch. Blanc, art. Restout.

L'on sait que Jean Restout naquit de Marie-Madeleine Jouvenet, sœur du célèbre Jouvenet, près de qui elle se perfectionna dans la peinture qu'elle exerça avec beaucoup de succès, dit le *Nécrologe des hommes célèbres de* 1769, et de Jean Restout, excellent peintre à qui la brièveté de la vie ne permit pas de jouir de toute la réputation qu'il aurait méritée.

« Mme. Restout, devenue veuve dans un âge si propre à inspirer le goût des plaisirs, n'en eut d'autre que de soigner l'éducation de son fils et de sa fille; elle s'attacha surtout à leur inspirer le goût et les premiers principes de la peinture. Si Mme. Restout, sa fille, religieuse à l'abbaye royale de Ste.-Trinité de cette ville (de Caen), où elle ne cesse de se distinguer par les vertus de son état, et par son goût pour la musique qu'elle soutient dans cette maison, n'a point égalé M. son frère dans l'art de la peinture, c'est qu'il ne lui a pas été possible de s'en occuper comme lui ; c'est qu'elle n'a point eu les secours qui l'ont conduit à la célébrité.

« M. Restout, initié dans la magie de cet art par son illustre mère, y fit des progrès qui fixèrent l'attention de M. Jouvenet, son oncle. Celui-ci le prit en amitié et il l'adopta comme son fils, qu'il ne cessa d'éclairer qu'en cessant de vivre en 1717. Quel maître ! son nom dit plus en sa faveur que tous les éloges. Aussi ne tenterons-nous

pas de le louer. Qu'il nous soit permis cependant de citer une anecdote de sa vie qui fait bien voir que, quand on possède les principes d'une science comme d'un art, on peut se flatter d'opérer des prodiges.

« Une paralysie sur la main droite semblait interdire tout travail à M. Jouvenet : il en eût été inconsolable sans les heureuses dispositions de son neveu qu'il avait la satisfaction de voir pratiquer ses principes et exécuter ses desseins, comme il l'eût fait lui-même. Ce fut sous ses yeux que M. Restout fit le tableau qui est dans la chapelle à droite du grand-autel des Capucins de Rouen, et dont le sujet est Saint Dominique visitant le caveau dans lequel était le corps de saint François (1). »

(1) Et pourquoi donc, s'écrie M. de Chennevières, ce tableau de Restout, aussi curieux dans l'histoire que son pendant retouché par Jouvenet allait le devenir entre les mains de ce maître, pourquoi le Saint Dominique visitant dans son caveau le corps de saint François, ne se trouve-t-il pas au Musée de Rouen, à côté de l'Agonie de saint François, comme ils étaient restés aux Capucins de Rouen jusqu'au temps de la Révolution ? C'est là que Le Carpentier les avait rencontrés et recueillis tous deux ; il décrivait ainsi le premier : « Un pape à genoux sur un tombeau sur lequel est saint François debout ; le pape est accompagné de plusieurs cardinaux. Ce tableau est éclairé à la lumière par un capucin. La scène se passe dans un souterrain. » (*Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen*, par M. Ch. de Beaurepaire, p. 38). On connaît assez l'anecdote de l'autre tableau, la Mort de saint François. Voici comment la racontait M. Maillet du Boulay ; il est bon avant tout de prévenir que, suivant d'Argenville, c'est vers l'an 1713 que se passait la scène : Restout n'avait donc que vingt et un ans, et le Caveau de saint François serait la plus ancienne

Un jour qu'il le voyait travailler au tableau de l'Agonie de saint François, de la même chapelle, il ne put faire entendre son idée à son disciple; peut-être savait-il mieux s'exprimer sur la toile qu'en parlant. Quoi qu'il en soit, M. Jouvenet, emporté par le feu du génie, perd de vue son

œuvre connue d'un habile peintre, encore presque enfant. Cela vaut la peine qu'on la recherche. « Le moment vint, dit M. du Boulay, où J. Restout put enfin, à son tour, donner à cet oncle respectable des marques effectives de sa reconnaissance. J. Jouvenet, affligé d'une paralysie sur la main droite, se regardait comme anéanti pour son art, et cette mort incomplète et prématurée lui était plus amère que n'eût été la mort naturelle; pour surcroît de malheur, son génie impétueux et son sang ardent bouillonnaient encore dans ses veines. Il frémissait à l'aspect d'un tableau, et faisant opérer son neveu sous ses yeux, il tâchait du moins de lui inspirer l'enthousiasme dont il était saisi. Mais qu'il est différent de rendre les idées d'un autre ou de s'abandonner au torrent des siennes! Jouvenet faisait peindre à son élève le tableau de Saint François expirant, et malgré le talent et l'application de l'élève il ne pouvait exprimer, dans toute sa perfection, le chef-d'œuvre dont le maître avait le modèle dans l'âme. Animé d'un mouvement surnaturel, Jouvenet saisit le pinceau : après de vains efforts pour rendre le mouvement à la main qu'il avait perdue, il le confie à celle qui lui reste, et dont il oublie l'inexpérience; cette main devient docile aux ordres impérieux du génie : ses touches larges et fières donnent à la tête du Saint une expression sublime et dont on ne peut se former d'idée que par la vue même du tableau; c'est l'espérance, ce sont les premiers rayons d'une immortalité glorieuse qui éclatent dans un corps défaillant et sur un visage où l'on aperçoit déjà les horreurs de la mort; à cette vue l'élève reste absorbé dans un religieux silence; et le maître, transporté de joie d'être encore peintre, refond en entier tout le tableau dans lequel il fait passer la situation de son âme; en sorte que, dans ce chef-d'œuvre qui est peut-être un de ses meilleurs ouvrages, on distingue encore, à travers la couleur, plusieurs parties de l'ancienne composition entièrement changées..... »

état ; il veut rendre son idée, persuadé qu'il suffit de vouloir pour exécuter ; il saisit le pinceau ; mais sa main, incapable de le seconder, le laisse tomber par terre. L'artiste, sans se décourager, le relève de la main gauche, et, sans hésiter, il exécute avec sa facilité ordinaire. Ce n'est plus lui qui peint, c'est l'enthousiasme qui dirige son pinceau. Ce moment l'éclaira sur sa situation ; il sentit qu'un peu d'habitude le dédommagerait de la perte de sa main droite. Pour contracter cette habitude, il retoucha tellement le tableau que les connaisseurs n'y aperçoivent presque plus rien qui paraisse appartenir à M. Restout. C'est à cette heureuse découverte que nous devons le superbe plafond de la salle des Enquêtes du Parlement de Rouen, et plusieurs autres chefs-d'œuvre.

« Ce trait ne peut être regardé comme étranger à la vie de M. Restout, qui convenait volontiers qu'il ne devait ses succès qu'aux principes de son oncle. Si cet oncle eût pu vivre un an de plus, il eût vu son disciple pénétrer dans le sanctuaire du temple par la route qu'il s'était frayée lui-même, et partager les lauriers dont il avait été couronné à la fleur de son âge. »

L'auteur anonyme de l'*Essai sur la vie de M. Jouvenet*, publié dans le tome II des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, raconte

que ce fut « au retour de Jouvenet des eaux de Bourbon que Restout, son neveu et son élève, lui montra deux tableaux qu'il avait faits, en son absence, pour les Capucins de Rouen. M. Jouvenet sentit un certain plaisir en les lui faisant repeindre sous ses yeux ; il les conduisait de manière que son disciple n'était que le secours mécanique et lui l'esprit. Il disait, à ce sujet : Ce n'est pas le tout d'exécuter soi-même, il faut encore savoir faire exécuter par d'autres....... » Mot bien curieux qu'avait dû souvent penser Lebrun. En admettant que Jouvenet eût conduit le tableau du *Caveau de saint François*, ce n'en serait pas moins, pour le petit Restout, un singulier honneur d'avoir été, à cet âge, la main d'un tel esprit, comme ce lui est une bonne marque d'avoir consacré sa première œuvre à sa ville natale (1).

« M. Restout, ayant perdu son illustre maître, crut devoir s'en faire d'autres en méritant le grand prix de l'Académie. Ce prix consiste à être nommé pour aller à Rome, travailler sous les maîtres que le roi y entretient, et s'y perfectionner à la vue de cette multitude de chefs-d'œuvre antiques et modernes qui décorent la capitale du monde chrétien. L'essai que M. Restout présenta, non pour

(1) De Chennevières: *Recherches sur quelques peintres provinciaux*, t. III, p. 312.

concourir, mais pour pressentir si les maîtres de l'art le lui conseilleraient, fut regardé comme un morceau fini, et il mérita à son auteur la gloire d'être agréé par l'Académie sans être obligé d'aller à Rome où il n'eût pas trouvé des maîtres supérieurs à celui des mains duquel il sortait. Cette faveur très-rare, que l'Académie ne prodigue point, et qu'elle avait autrefois accordée à M. Jouvenet, fait bien voir que la France n'a pas toujours besoin du secours de l'Italie pour produire des peintres célèbres. Je veux que, comme l'a dit l'auteur du *Journal des Sçavants*, du mois d'avril, M. Restout ait quelquefois regretté de n'avoir pas fait ce voyage, mais il n'est pas croyable qu'il ait jamais été fâché d'avoir obtenu une dispense qui faisait son éloge.

« Peu de temps après ce triomphe, il produisit ce beau et grand tableau de l'abbaye de St.-Germain-des-Prés, qu'on nomme Mai. Le temps, l'emplacement peut-être, ou d'autres raisons qu'on ne prévit point alors, ont affaibli le mérite de ce tableau.

« M. Restout, qui s'en aperçut un des premiers, a plusieurs fois offert de le réparer gratuitement. »

L'Éloge de 1768, qui qualifie à tort Jean Restout d'aîné des fils de Marc Restout (il n'en était que le second, peut-être même que le troisième), nous apprend que lui aussi « avait eu son père

pour maître , » et que l'on pouvait alors juger des talents de ce Jean par le tableau qu'on voyait encore dans l'église des Cordeliers de Rouen, sous la première arcade du bas-côté, à droite, en allant au chœur. Le sujet de ce tableau est un Vœu à la Vierge par un malade couché dans son lit. »

En cherchant dans le travail récent et si curieux de M. Ch. de Beaurepaire, *Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen*, ce que Le Carpentier avait recueilli lors de la Révolution aux Cordeliers, de Rouen, je trouve tout d'abord un « Ex-voto, par Jouvenet. Ce tableau, de forme ogive, a été remis sur toile et fort bien restauré par les ordres du Département (Catalogue Le Carpentier, n°. 38). » Ce tableau fut conservé pour le musée de Rouen et se trouve décrit ainsi dans le *Catalogue du Musée*, par M. Descamps (1818). « Un Ex-voto, par Jouvenet. Deux malades, de sexe différent, couchés dans des lits séparés, invoquant la sainte qui a leur confiance pour qu'elle demande à Dieu leur guérison. » Que le lecteur nous pardonne, mais en lisant cette description, nous n'avons pu n'être pas frappé de la singulière analogie du sujet avec celui qui fut traité par Jean Restout pour ces mêmes Cordeliers; nous ne penserons jamais qu'un certain air de famille dans les deux pinceaux ait pu faire prendre un tableau du beau-frère de Jouvenet pour une œuvre du

grand maître. Ce serait, en vérité, trop d'honneur pour le pauvre Jean Restout (De Chennevières).

Le jeune Restout, commençant à voler de ses propres ailes et amoureux, comme il arrive toujours, de ses premières productions, était corrigé sévèrement par son oncle. Le maître n'était pas des plus tendres et professait le rude système d'éducation de son siècle dont nous sommes fort déshabitués, mais auquel alors les Dauphins de France étaient soumis comme les enfants de la rue.

On raconte qu'un jour Jouvenet, pris d'impatience, porta à son élève un fort coup de canne sur le bras. Voyant détruire un tableau, l'objet de ses complaisances, Restout ne laissait échapper aucune plainte, mais son visage le trahissait. Jouvenet s'en aperçut : « Pourquoi donc, lui dit-il, changez-vous ainsi de couleur? » — « Ce qui se passe sur mon visage n'est pas en mon pouvoir, lui répondit son neveu, et j'exprime des mouvements que ma raison et ma reconnaissance condamnent. » Jouvenet était grand et juste, ses bras s'ouvrirent; il serra tendrement son neveu sur son cœur ; et, dans ce mouvement de sensibilité : « Je me reproche, dit-il, d'avoir été trop vif. » Exemple mémorable qui honore également le maître et l'élève !

Parmi les œuvres de Restout, il n'est pas douteux que Vénus , demandant des armes à Vulcain, ne soit imité de celui de Jouvenet. Il en

est de même du Christ guérissant le Paralytique, de Restout.

« Placé, dit M. Ch. Blanc, à côté d'une grande toile de Jouvenet qui représente également le Christ guérissant les Malades, le tableau de Restout, représentant le Christ guérissant le Paralytique, peint pour l'église de St.-Martin-des-Champs, nous fait voir tous les traits de ressemblance qu'il eut avec son oncle et aussi les quelques nuances qui distinguent l'imitateur de son modèle. Les airs de tête sont, chez le disciple, à peu près les mêmes que chez le maître ; son type du Christ est sans style ; on en peut dire autant de ses figures gentilles, maniérées et par trop modernes, fraîches Normandes qui parlent le français du pays de Caux et que l'on prendrait pour les grisettes de Jérusalem. Quant aux figures d'hommes (je parle de celles qui sont nues ou presque nues), le modelé en est très-ressenti, beaucoup moins simple, et partant moins magistral que celui de Jouvenet. Le dessin en est plus raboteux, et l'indication des muscles semble trahir un certain pédantisme académique, là où le peintre aurait pu montrer une science véritable. Comme les autres peintres de son temps, et comme Jouvenet lui-même, Restout abuse des mouvements contrastés et de ces gestes insignifiants et positifs qui reviennent toujours chez les Coypel : bras ouverts, mains ouvertes, qui semblent dire :

« C'est lui, ce n'est pas moi ; » ou bien : « Dieu m'en préserve ! » Que si l'on compare les deux tableaux sous d'autres rapports, l'on trouvera la couleur de Restout moins transparente que celle de Jouvenet, mais en revanche mieux rompue et plus harmonieuse. »

« Restout, qui était par essence un Français et qui plus est un Normand, ne soupçonnait pas même ce beau absolu que nous appelons l'idéal ; et, d'un autre côté, il n'avait pas non plus le mérite d'une imitation attentive et sévère. Il peignait beaucoup de pratique et voyait d'ailleurs la nature avec un certain esprit de système. Loin de savoir en dégager la beauté, il en accusait avec énergie le côté vulgaire, et se tenait pour content s'il avait mis du mouvement dans ses groupes, des contrastes dans sa pantomime, et ce que les curieux d'alors nommaient du ragoût dans les maniements du pinceau. Avec ces qualités qu'il avait héritées de Jouvenet, Restout était surtout propre à composer des sujets d'église. »

« Dans Ananie imposant les mains à saint Paul, on peut étudier la manière de Restout ; car elle y est tout entière et sans exagération. Bien que cette manière soit au fond celle de Jouvenet, on y distingue cependant, en bien et en mal, la personnalité du disciple. »

Dans le tableau de Laban et Jacob, Restout a

montré dans toute son affectation le principe de tout peindre par méplats, de tailler à facettes, non-seulement le corps humain, mais les draperies ; d'employer enfin, pour tous les objets, cette touche martelée qui les fait ressembler à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur. Jouvenet fut le premier, si je ne me trompe, qui introduisit en France cette anguleuse manière d'accuser les formes ; mais Restout, comme ne manquent jamais de le faire les peintres à la suite, exagéra et réduisit en système ce qui n'était peut-être, chez Jouvenet, qu'un besoin d'originalité, un pur caprice. Bien des gens, au XVIIIe. siècle, furent séduits par cette nouveauté ; l'on vit Boucher, Vanloo, et notre charmant Greuze, cassoter les plis des étoffes, multiplier les plans du front, ceux des joues, des mâchoires, des pieds et des mains, traiter la chair comme le lapidaire traite les diamants.

« Il est juste de dire néanmoins que Restout n'a pas toujours exagéré, outré sa manière, autant que dans le tableau de Jacob et Laban. Nous avons vu plusieurs de ses peintures, et, par exemple, l'esquisse d'Ananie imposant les mains à saint Paul, où les angles sont adoucis, où les cassures de l'étoffe, dessinées d'abord aussi raides que celles d'Albert Durer, tournent brusquement à la rondeur, de telle sorte que les camelots anguleux des peintres

gothiques semblent tout-à-coup détrempés et deviennent souples comme les plis de la laine. »

« M. Restout s'était approprié le goût du grand, du sublime même (reprend l'Éloge qu'il faut toujours citer), qui fut celui de M. son oncle et il l'a conservé toute sa vie. Jamais il ne fut tenté de céder au torrent de ces genres frivoles, que la mode a presque divinisés, et qui passent comme tout ce qu'elle enfante. Il avait tellement adopté la marche de M. Jouvenet, qu'on confondra souvent quelques-uns de leurs tableaux, lorsque le temps leur aura imprimé ce vernis si favorable aux bons ouvrages. Ils avaient l'un et l'autre le même caractère de dessin, la même manière de draper et presque la même couleur. Leur composition était large, mâle et d'un grand style. Aucun artiste contemporain de M. Restout n'entendit mieux que lui ce que les maîtres nomment la grande machine, c'est-à-dire l'art de traiter les grands sujets, de grouper, de distribuer ses masses et ses formes, d'en saisir les balancements et les oppositions, de lier insensiblement et sans confusion et de faire sentir ses plans.

« Les tableaux de M. Restout font toujours sentir l'empreinte des vertus attachées aux sujets qu'ils traitent : ou plutôt ils peignent l'âme de leur auteur. Si, pour la partie du coloris, il ne marche point à côté des le Titien, Paul Veronèse, le Guide, Rubens et autres, c'est que le coloris est

une faveur que la nature ne prodigue point et que souvent on tenterait en vain d'acquérir par l'étude et les conseils. La couleur de M. Restout est cependant assez belle, suave même, mais vigoureuse et forte d'effet. Jamais on ne lui refusa le titre de peintre de la première classe parmi ceux que la France a produits. »

Enfin, comme dernière similitude entre l'oncle et le neveu, nous dirons que « si M. Jouvenet avait fait voir que les infirmités n'ont pas toujours le droit d'affaiblir le talent lorsqu'il est fondé sur les véritables principes, son illustre neveu, par tant de morceaux entrepris dans un âge où les hommes ordinaires ne tiennent presque plus à la vie que par les désirs, démontrait que les principes savent garantir le talent des atteintes de la vieillesse. »

Parmi les bons élèves qui eurent le privilége de travailler dans l'atelier du grand Jouvenet, il faut placer, après Restout, Pierre Léger, né à Rouen, vers la fin du XVIIe. siècle, d'un peintre de la même ville de Rouen.

« Rappelé dans sa ville natale par la mort de son père qui lui laissait à soutenir une nombreuse famille, le jeune artiste s'acquitta noblement de cette tâche, et trouva lui-même un généreux protecteur dans un chanoine ami des arts, M. de La Bellonnière, qui lui donna un logement dans sa maison. Léger exécuta plusieurs tableaux pour des églises

et des communautés religieuses, peignit des fresques et fit aussi quelques portraits. On cite, entre ses ouvrages, la *Vie de saint Augustin,* en huit tableaux exécutés pour la Congrégation de St.-Antoine de Rouen ; puis l'*Apothéose* du même Saint, peint à la voûte de l'église de cette Congrégation ; le *Rachat des captifs par les religieux Mathurins.* Ce dernier tableau est mentionné et décrit dans le catalogue du Musée de Rouen publié, en 1809, par M. Descamps (1).

Gabriel Revel a quelquefois imité Jouvenet avec assez de bonheur, et particulièrement dans une Descente de croix, qu'il a peinte d'après ce maître.

Enfin, pour le portrait, il a eu un heureux et digne émule dans la personne de son frère, François Jouvenet, qui lui devait, à n'en pas douter, les plus chères, les plus intimes, les plus précieuses leçons. On sait jusqu'où s'est élevé ce dernier dans cette spécialité de la peinture. On sait également que des connaisseurs eux-mêmes sont tentés quelquefois de confondre les ouvrages des deux frères, et qu'ils ne savent pas toujours auquel ils doivent attribuer leurs œuvres non signées, qu'on ne peut, de science sûre, donner à l'un plutôt qu'à l'autre.

Si fort peu d'artistes, depuis Jouvenet jusqu'à nos jours, ont réussi à reproduire ses œuvres et sa

(1) *Mémoires biographiques* de Guilbert. — *Biographie normande*, par Th. Le Breton.

manière avec quelque succès, avec quelque bonheur, ce n'est pas qu'on ne l'ait bien souvent essayé. Perpétuellement on remarque, au Louvre, devant les principaux tableaux du grand peintre, des copistes, des imitateurs qui se succèdent sans cesse. Et il nous a été donné de voir, dans cent endroits, de ces produits plus ou moins précieux, portant plus ou moins l'empreinte du génie, mais dont aucun, peut-être, ne doit être qualifié de chef-d'œuvre. C'est pour cette raison que, si peu connaisseur que l'on soit, on reconnaîtra toujours, pour Jouvenet, ses véritables et propres ouvrages, et que l'on distinguera toujours facilement l'original de la copie ou de la simple imitation.

Ainsi, dès-lors que l'on se trouve en présence d'une toile de cette catégorie, l'on peut juger immédiatement, et sans beaucoup d'effort, si elle appartient réellement au pinceau du Maître ou de l'un de ses disciples plus ou moins heureux, mais, assurément, resté toujours à une respectueuse distance du chef d'école.

Il serait glorieux cependant de faire fleurir en France, et de mettre en honneur cette école brillante, grave et magistrale, du grand Jouvenet! Les mœurs et la religion y sont intéressées principalement, et l'on ne saurait trop appuyer sur ce point ; on ne saurait trop, aux yeux de ceux-là mêmes qui sont les premiers obligés, par senti-

ment comme par devoir, à sauvegarder les plus chers intérêts de la religion et des bonnes mœurs, on ne saurait, dis je, trop inspirer de goût et d'admiration pour cette peinture si chaste, si suave, si pure, si pieuse, si sainte, la gloire éternelle de notre École française, recueil immortel de cantiques sublimes à la louange de la Divinité et de sa céleste Cour !

III.

CATALOGUE.

Nous arrivons enfin à la description particulière de chacun des tableaux de Jouvenet. Ce sujet se divise naturellement en quatre grandes parties d'après les sujets où le peintre a voulu puiser ses inspirations : les livres saints lui ont fourni ceux que nous rangeons dans le premier chapitre ; l'histoire profane, ceux que nous plaçons dans le second; ceux que nous réunissons dans le troisième sont tirés de la fable et de l'allégorie ; le quatrième comprend les portraits.

La première partie peut elle-même se subdiviser en Tableaux représentant : 1°. des sujets tirés de l'Ancien-Testament ; 2°. des actes de la vie de Jésus-Christ ; 3°. des actes de la vie de la Sainte Vierge ; 4°. les douze Apôtres ; 5°. des saints et autres sujets religieux.

Nous avons donné, autant que nous avons pu, les dimensions de chaque tableau, le lieu où il se trouve, la description du sujet qu'il représente, ainsi que l'histoire et du sujet et du tableau.

TABLEAUX PEINTS DE LA MAIN DROITE.

1. Cinq Plafonds de St.-Pouanges. Des premières peintures de Jouvenet.
2. Les Quatre Saisons, à Marly. Des premières peintures de Jouvenet.
3. Martyre de saint André. Œuvre de sa jeunesse.
4. Le Frappement du Rocher. Premier tableau peint, par Jouvenet, dans la manière du Poussin.
5. Marc-Antoine et A. Post-Albinus (Versailles).
6. César rangeant son armée en bataille (Ibid.).
7. Apollon dont le char se précipite dans le sein de l'Onde (Ibid.).
8. Enfants (Ibid.).
9. Peintures de la chapelle de Versailles (avec Lebrun).
10. Apothéose d'Hercule (Rennes).
11. Triomphe de Flore (Nancy).
12. Vénus visitée par Flore (St.-Pouanges).
13. Les Neuf Muses visitées par Apollon (Ibid.).

14. La Force terrassant les Vices (St.-Pouanges).
15. Diane regardant Endymion (Ibid.).
16. Sacrifice d'Iphigénie (Ibid.).
17. 1668-73. La Guérison du Paralytique.
18. 1673. Le passage du Rhin.
19. 1675. Évanouissement d'Esther devant Assuérus.
20. 1677. Portrait du Dauphin.
21. 1683. Jésus au jardin des Oliviers (Cathédrale d'Orléans).
22. 1685. L'Annonciation (Rouen).
23. 1685-88. La Famille de Darius.
24. 1687. Nunc dimittis.
25. 1689. Jésus guérissant les malades (Paris, Louvre).
26. 1690. Saint Ovide (Grenoble). Un des premiers ouvrages de Jouvenet.
27. 1690. Louis XIV touchant les écrouelles (St.-Riquier).
28. 1691. Mariage de la Vierge (Alençon).
29. 1691. Apothéose de saint François de Paule (Église St.-Jean-de-Malte, à Aix).
30. 1691. Portrait de l'abbé de Ste.-Marthe.
31. 1691. Portrait de Jouvenet (Rouen).
32. 1692. Isaac bénissant Jacob (Ibid.).
33. 1692. Jésus présenté au Temple (Ibid.).
34. 1692. La Purification.
35. 1694. Les Attributs de la Justice (Rennes).

36. 1696. Portrait de Mazarin.
37. 1697. Descente de Croix (Paris, Louvre).
38. 1699. L'Adoration des Mages. Salon de 1699 (Louvre).
39. 1699. Jésus-Christ chez Marthe et Marie. Salon de 1699 (Ibid.).
40. 1699. Repas chez Simon. Salon de 1699, 1 (Ibid.).
41. 1699. Les Vendeurs chassés du Temple. Salon de 1699, 2 (Ibid.).
42. 1699. Le Sacrifice d'Iphigénie. Salon de 1699.
43. 1699. Portrait de l'abbé de Lionne. Salon de 1699.
44. 1699. Vénus et Vulcain. Salon de 1699.
45. 1700. Portrait de Thomas Corneille (M. d'Osmoy).
46. 1702. Les Douze Apôtres (Paris et Rouen).
47. 1704. Portrait de Bourdaloue.
48. 1706. Résurrection de Lazare, 3 (Louvre).
49. 1706. La Pêche miraculeuse, 4 (Ibid.).
50. 1709. Apollon et Thétis (Caen).
51. 1709. La Pentecôte (Versailles).
52. 1711. L'Ascension (Louvre).
53. 1712. Le Centenier aux pieds de Jésus-Christ (Tours).
54. 1713. Éducation de la Vierge (Florence).
55. 1713. Assomption (Montérollier).

TABLEAUX PEINTS DE LA MAIN GAUCHE.

1. 1713-14. Le Triomphe de la Justice (Rouen). 1er. tableau peint de la main gauche.
2. 1713-14. Mort de saint François (Rouen).
3. 1714. Jésus-Christ descendu de la Croix (Toulouse).
4. 1716. L'Ascension (Rouen).
5. Présentation au Temple (Le Mans).
6. Descente de Croix (autrefois à Notre-Dame-de-Grâce, près Honfleur).
7. Magnificat (Cathédrale de Paris). Un des derniers ouvrages de Jouvenet.

TABLEAUX DE DATE INCERTAINE.

1. Une figure d'Académie.
2. Portrait de Mesgrigny.
3. Portrait de Sérancourt.
4. Portrait de Fagon (1638-1718).
5. Portrait de Lamoignon.
6. Fondation de la ville d'Ancyre.
7. Mort d'Astyanax.
8. Latone et ses Enfants.
9. Plafonds, hôtel Conti.
10. Départ de Phaéton.
11. Latone (Le Mans).

12. Latone (Eu).
13. Triomphe de la Religion (Grenoble).
14. Songe de Jacob.
15. Songe de Joseph.
16. Naissance de Jésus-Christ.
17. Baptême de Jésus-Christ.
18. Le Fils de la Veuve.
19. Le Christ sur les bords du lac de Génézareth.
20. La Cène.
21. Ronds du collége Mazarin.
22. Le Christ en Croix, 2.
23. Pélerins d'Emmaüs (Paris).
24. Visitation (Madrid).
25. Ex-voto (Rouen).
26. Dieu au-dessus des Nuages.
27. Deux Malades.
28. Saint Pierre guérissant les Malades (Caen).
29. Sainte Cécile.
30. L'Extrême-Onction (Louvre).
31. Saint Bruno en extase.
32. Saint Louis au champ de bataille de Massoure.
33. Saint Louis lavant les pieds aux Pauvres.
34. Saint Louis supportant la Croix tenue par des Anges.
35. Vision de sainte Thérèse.
36. Vue de la Messe de l'abbé Delaporte (Paris).
37. Saint Simon, martyr (Grenoble). Esquisse.
38. Saint Barthélemy, martyr (Ibid.). Esquisse.

39. Élévation (Dijon ?).
40. Apothéose de saint Jean-de-Dieu.
41. Assomption (Vosseaux).
42. Présentation (Reims).
43. Descente de Croix (Ecuny).
44. Notre-Seigneur chassant les Vendeurs du Temple (Ibid.).
45. Ascension (Ibid.).

COMPOSITIONS IMITÉES DU POUSSIN.

1. Esther devant Assuérus.
2. Le Frappement du Rocher.
3. La Présentation au Temple (Le Mans).
4. Le Triomphe de Flore (Nancy).
5. Latone (Le Mans).

COMPOSITIONS IMITÉES DE LEBRUN.

1. Peintures de Versailles (plusieurs).
2. Jésus guérissant les Malades.
3. Le Martyre de saint Ovide (Grenoble).
4. L'Hiver, des Quatre Saisons (Marly).
5. Plafonds de St.-Pouanges.
6. Le Passage du Rhin.

COMPOSITIONS COMPARÉES A CELLES DE LE SUEUR.

1. Fondation de la ville d'Ancyre.
2. Saint Louis lavant les pieds aux Pauvres.

« Le Sueur, par le calme de sa peinture, par le sentiment que respirent ses compositions, par la pureté de son dessin, par sa modeste exécution, se rapproche évidemment du Poussin ; il dut connaître la plupart de ses tableaux et put étudier sa manière. Leur génie avait beaucoup de points communs ; mais nous devons croire que la nature, plus que l'imitation volontaire, donna à leurs tableaux une sorte de parenté. Le Sueur, né en 1617, ne visita point Rome, et ne put voir Le Poussin que pendant les deux ans qu'il passa à Paris. Eurent-ils des relations à cette époque et quelles furent-elles ?..... C'est ce qu'il est impossible d'établir sur des documents précis (1). »

Nous ajouterons que Jouvenet avait avec ces deux maîtres beaucoup de points sympathiques.

Le Sueur, ce génie simple, grave et plein d'une sensibilité profonde, s'élevait sans effort à la hauteur des souvenirs les plus augustes et des sentiments les plus touchants.

Nul peintre n'a su, mieux que Le Sueur, faire tendre vers un but unique toutes ses figures, et remplir en quelque sorte tout son tableau de la pensée qu'il voulait peindre (2).

Ce sont précisément ces qualités capitales que l'on remarque dans ces deux ouvrages de Jouvenet.

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 358.
(2) Guizot : *Études sur les Beaux-Arts*, 1855, p. 359-360.

COMPOSITIONS COMPARÉES AU STYLE DU TINTORET.

1. Pluie d'or de Danaé (Musée de Lyon).

On a souvent comparé Jouvenet au Tintoret, et cette comparaison n'est pas dénuée de justesse ; mais il avait aussi avec le maître du Tintoret plusieurs points de ressemblance.

Jouvenet, selon nous, a eu quelque chose de la manière du Guide, peut-être du Titien.

« Le type de la beauté du Guide est bien différent de celui qu'affectionnait le Titien. Le Guide aspirait à un certain idéal, le Titien recherchait la nature dans sa splendeur, dans son opulence ; son type est sensuel, celui du Guide est plus noble. Les femmes du Vénitien sont purement païennes ; les femmes du Bolonais ont une grâce qui tient moins à celle des formes qu'à l'expression du visage, aux émotions de l'âme, visibles dans leurs traits, dans leurs yeux. Il est des écrivains qui, en voyant les *Madeleines* du Guide, qui sont à la galerie Sciarra, ont prononcé le mot *sublime.* C'est aller trop loin peut-être. Le Guide ne s'est pas élevé, ce nous semble, à de telles hauteurs. Ce mot *sublime*, il le faut réserver pour les

hommes hors ligne, les Michel-Ange, les Raphaël, les Léonard de Vinci (1). »

STYLE DU GUERCHIN.

1. Latone (Le Mans).

Jamais peintre n'eut plus de verve, de fécondité, de flexibilité que Jean-François Barbieri, dit le Guerchin ; ses fresques du dôme de Plaisance, de la villa de Ludovisi, à Rome, du palais Zampieri, à Bologne, lui ont valu une des premières places parmi les artistes qui ont excellé en ce genre ; elles sont même supérieures à ce qu'il a peint à l'huile. On a de lui deux cent cinquante tableaux, dont cent six tableaux d'autel, et cent quarante-quatre grandes compositions ; et dans ce nombre ne sont point compris les portraits, les paysages, les madones et les demi-figures. A Cento, sa ville natale, on ne peut faire un pas sans le rencontrer ; les églises, les palais, les maisons y sont pleins de ses ouvrages. Il changea trois fois de manière, et si l'on découvre dans toutes le caractère particulier de son génie, on y voit en même temps une facilité, une souplesse de pinceau tres-rares : « Sa première « manière, dit Lanzi, est la moins connue ; elle

(1) Armengaud : *Rome*, p. 272.

« est pleine d'ombres très-fortes, de lumières « très-vives; les traits du visage et les extrémités « y sont moins soignés, les chairs plus jaunâtres, « la couleur moins agréable que dans ses tableaux « postérieurs; c'est dans le Saint Guillaume qu'on « voit à Bologne, qu'il faut l'étudier. »

S'étant lié ensuite avec le Caravage, et porté par la nature même de son talent à ce genre de peinture hardi, chaud, toujours plein d'effet en dépit d'une sorte de trivialité, le Guerchin s'y livra avec d'autant plus d'abandon qu'il pouvait ainsi laisser aller librement son imagination et son pinceau, sans s'arrêter à de longues méditations ni à de laborieuses études; ses compositions furent animées, ses figures vivantes, ses chairs bien nourries, sa lumière concentrée et forte, ses expressions énergiques et vraies; il mérita ainsi le surnom de Magicien que lui ont donné depuis les Anglais.

Plus tard, voyant le succès de la grâce, de la fraîcheur, de la suavité du pinceau du Guide, il tenta d'en approcher, de donner à ses figures quelque chose de moins robuste et de plus léger; de varier davantage les têtes, d'en rendre l'expression plus fine. Ce fut sa troisième manière.

On avait appliqué aux deux artistes ce mot d'un ancien : que les figures de l'un étaient nourries de chair, et celles de l'autre de roses. Le Guerchin voulut essayer de mettre quelques roses dans ses

chairs. Ce changement, a-t-on dit, arriva à la mort du Guide, « quand le Guerchin quitta Cento pour « aller s'établir à Bologne, où il espérait alors « tenir le premier rang; mais plusieurs tableaux « peints dans ce style, pendant que le Guide vivait « encore, réfutent pleinement cette opinion. On « dit même que le Guide remarqua cette révolu- « tion dans le talent du Guerchin, et qu'il s'en « vantait en disant que celui-ci cherchait à se rap- « procher de sa manière, tandis qu'il faisait, lui, « tout ce qu'il pouvait pour s'éloigner de la « sienne (1). »

STYLE DU DOMINIQUIN.

1. Latone (Le Mans).

« On dirait que l'humble origine du Dominiquin lui laissa une invincible timidité, qui se retrouve dans le caractère général de ses œuvres, aussi bien que dans son propre caractère et dans les actions de sa vie. C'est la hauteur du style, comme celle du cœur, qui a manqué au Dominiquin (2). »

Il n'en est pas ainsi des œuvres de Jouvenet. Elles portent toutes un cachet de distinction, de

(1) Guizot : *Études sur les beaux-arts* (1855), p. 255.
(2) L. Viardot : *Musées de Paris*, p. 77.

noblesse, de force et de vigneur qui révèle la grandeur de son caractère et l'élévation de ses sentiments. Il diffère nécessairement en ceci de l'artiste italien.

OUVRAGES DE JOUVENET QUI SE RESSENTENT DE SA MALADIE.

1. Éducation de la Vierge (Florence).
2. Latone (Le Mans).
3. 1712. Le Centenier.

LES TABLEAUX INFÉRIEURS SONT (1) :

1.	D.	P.	L'Hiver, de la série des Quatre Saisons (Marly ?).
2.	D.	P.	Plafonds de l'hôtel de St.-Pouanges.
3.	D.	P.	Martyre de saint Ovide (Grenoble).
4.	D.	P.	Le Frappement du Rocher ?
	»	»	Présentation au Temple (Le Mans).
5.	D.		1673. Le Passage du Rhin ?
6.	D.		1675. Esther devant Assuérus ?
7.	G.		Éducation de la Vierge (Florence).
8.	G.		Latone (Le Mans ?).

(1) D. Tableaux peints de la main droite.
G. Tableaux peints de la main gauche.
P. Premiers ouvrages.

LES PLUS CÉLÈBRES OUVRAGES SONT (1) :

1. D. 1685. Annonciation (Rouen).
2. D. 1689. Jésus guérissant les malades (Paris).
3. D. 1690. Nunc dimittis.
4. D. 1690. Famille de Darius.
5. D. 1690. Louis XIV touchant les écrouelles (St.-Ricquier).
6. D. 1691. Le Mariage de la Vierge (Alençon).
7. D. 1691. Portrait de sainte Marthe.
8. D. 1692. Isaac bénissant Jacob (Rouen).
9. D. 1692. La Purification. Trois dates différentes.
10. D. 1694. Les Attributs de la Justice (Rennes).
11. D. 1696. Portrait de Mazarin ?
12. C. D. 1697. Descente de Croix (Paris).
13. C. D. 1699. Les Vendeurs chassés du Temple (Paris).
14. C. D. 1699. Le Repas chez Simon.
15. D. 1699? Jésus chez Marthe et Marie (Rouen).

(1) C. Ouvrages considérés comme des chefs-d'œuvre.
D. Ouvrages de la main droite.
G. Ouvrages de la main gauche.

16. D. 1700? Portrait de Thomas Corneille (M. d'Osmoy).
17. D. 1702. Les Douze Apôtres (Paris et Rouen).
18. C. D. 1706. Résurrection de Lazare (Paris).
19. C. D. 1706. La Pêche miraculeuse (Paris).
20. D. 1709. Apollon et Thétis (Caen).
21. D. 1709. Pentecôte (Versailles).
22. D. 1712. Le Centenier aux pieds de Jésus-Christ (Tours).
23. C. G. 1714. Mort de saint François (Rouen).
24. C. G. 1714. Le Triomphe de la Justice (Rouen).
25. G. 1714. Le Christ descendu de la Croix (Toulouse).
26. G. 1716? L'Ascension de Jésus-Christ (Rouen).
27. C. G. 1716? Magnificat (Notre-Dame, Paris).
28. D. — Triomphe de Flore (Nancy).
29. D. — Apollon dont le char entre dans le sein de l'Onde (Versailles).
30. D. — Ex-voto (Rouen).
31. D. — Portrait de Camus de Pontcarré.
32. D. — Fondation de la ville d'Ancyre (Toulouse).
33. D. — Départ de Phaéton.
34. D. — Triomphe de la Religion (Grenoble).

35. D. 1716? Jésus sur les bords du lac de Génézareth.
36. C. D. — Jésus au jardin des Oliviers (Orléans).
37. D. — Saint Pierre guérissant les malades (Caen). Esquisse terminée).
38. D. — Saint Louis lavant les pieds aux pauvres. Tableau de chevalet.
39. D. — Élévation (Dijon ?).

LIEUX OU SE TROUVENT LES TABLEAUX.

PARIS.

Musée du Louvre.

La Pêche miraculeuse.
Les Vendeurs chassés du Temple.
Jésus guérissant les malades.
Repas chez Simon le Pharisien.
Jésus chez Marthe et Marie.
Résurrection de Lazare.
Descente de croix.
Les Pélerins d'Emmaüs.
L'Ascension de Jésus-Christ.
L'Extrême-Onction.
Vue du maître-autel de Notre-Dame de Paris.
Portrait de Fagon.

Cathédrale.

La Guérison du Paralytique.
La Visitation (Magnificat).

Église des Invalides.

Les Douze Apôtres.

Chez M. Floquet.

Portrait de Jouvenet, peint par lui-même.

MONTAUBAN (Tarn-et-Garonne).

Musée.

Descente de croix.

ROUEN.

Musée.

Isaac bénissant Jacob.
Présentation au Temple.
Ascension de Jésus-Christ.
Annonciation.
Les douze Apôtres. Esquisses terminées.
Apothéose de saint Mathieu, évangéliste.
Apothéose de saint Luc, évangéliste.
Mort de saint François.
Vision de sainte Thérèse.
Ex-voto.

Portrait de Jouvenet.
Portrait de Sérancourt.

Chez M. Chéron.

Portrait de Lamoignon.

CAEN.

Musée.

Saint Pierre guérissant les malades.
Apollon et Thétis.

FLORENCE (Toscane).

Musée (Galerie des Offices).

Éducation de la Vierge.

TOURS.

Musée.

Le Centenier aux pieds de Jésus.

LYON.

Musée.

Les Vendeurs chassés du Temple.
Le Repas chez Simon le Pharisien.
Saint Bruno en prière.

GRENOBLE.

Musée.

Saint Simon, martyr. Esquisse.
Saint Barthélemy, martyr. Esquisse.
Saint Ovide.
Triomphe de la Religion.

TOULOUSE.

Musée.

Jésus-Christ descendu de la croix.

Fondation de la ville d'Ancyre chez les Tectosages.

ORLÉANS.

Cathédrale.

Jésus au Jardin des Oliviers.

ALENÇON.

Église du collége.

Le Mariage de la Vierge.

COLLECTION DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES, AU MUSÉE D'ALENÇON (Exposition de 1858).

DESSINS.

Le Christ en croix.
Le Christ mort.
Portrait de Bourdaloue.

Un Religieux endormi dans un fauteuil.
Études.

NANCY.

Musée.

Le Triomphe de Flore.

St -RICQUIER.

Église (ancienne abbaye).

Louis XIV touchant pour les écrouelles.

LILLE.

Musée.

Jésus guérissant les malades.
Résurrection de Lazare.

LE MANS.

Musée.

La Présentation au Temple.
Latone insultée par les paysans de la Lydie.

St.-GERMAIN-SUR-EAULNE (Seine-Inférieure).

Église.

Naissance de Jésus-Christ.

VOSSEAUX, près Chambly (Seine).

Chapelle.

Assomption de la Sainte Vierge.

MONTÉROLLIER (Seine-Inférieure).

Église.

L'Assomption de la Sainte Vierge.

AIX (Provence).

Église St.-Jean-de-Malte.

Apothéose de saint François de Paule.

NIMES (Gard).

Musée.

Mort du grand Dauphin. Ébauche.

FORMENTIN (Calvados).

Au château de M. Floquet.

Le Triomphe de la Justice. Esquisse terminée.

REIMS.

Musée.

La Présentation au Temple. Esquisse.

RENNES.

Musée.

Jésus au jardin des Oliviers.
Saint Jérôme. Attribué à Jouvenet.

Palais de Justice.

Attributs de la Justice.

N.-D.-DE-GRACE (près Honfleur).

Église.

Descente de Croix (1787).

ST.-POUANGES.

Hôtel.

Vénus visitée par Flore.
Les neuf Muses visitées par Apollon.
La Force terrassant les Vices.
Diane regardant Endymion endormi.
Sacrifice d'Iphigénie.

MARLY.

Château.

Les Quatre Saisons : Printemps, Été, Automne, Hiver.

VERSAILLES.

Musée.

Résurrection du fils de la veuve de Naïm. Disparue.

Chapelle.

La Pentecôte.

Palais.

Marc-Antoine et Post.-Albinus.
César rangeant son armée en bataille.
Enfants.

CHAMPIGNEULES (Marne).

Chapelle du château d'Ecuny.

1. Descente de Croix.
2. Notre-Seigneur chassant les Vendeurs du Temple.
3. Ascension.

LE PLESSIS (Eure).

Au château de M. le comte d'Osmoy.

Portrait de Thomas Corneille.

TABLEAUX DONT ON A CONNU D'ABORD LA DESTINATION, MAIS DONT ON A PERDU LA TRACE.

1. Esther devant Assuérus (Salle de l'Académie de peinture).
2. Présentation au Temple. Vendu pour l'Angleterre.
3. Résurrection du fils de la veuve de Naïm (Palais de Versailles).
4. Le Christ sur les bords du lac de Génézareth (Couvent des Chartreux).

5. La Cène (Réfectoire de Jumiéges).
6. Anges tenant les instruments de la Passion (Collége Mazarin).
7. Le Christ mourant en croix. (En 1791, enlevé de la Salle d'audience du Bureau des Finances, à Rouen. — N°. 83. Catalogue Le Carpentier, du musée de Rouen).
8. La Visitation (Madrid).
9. Martyre de saint André (St.-Roch, à Paris).
10. Sainte Cécile (Monastère de la Visitation, à Rouen; puis au musée de la même ville. — Catalogue Le Carpentier).
11. Saint Louis sur le champ de bataille de Massoure (Chapelle de St.-Louis).
12. Saint Louis lavant les pieds aux pauvres le Jeudi-Saint (Jadis à Rouen, chez l'abbé Eudes, puis chez l'abbé Denize).
13. Apothéose de saint Jean-de-Dieu (Hôpital de la Charité des hommes, quartier St.-Germain-des-Prés, dans la chapelle vis-à-vis le tombeau de Claude Bernard).
14. Dieu le Père (Collége Mazarin).
15. Élévation (Maître-autel des Religieuses de la Croix, quartier St.-Antoine, rue Charonne; puis au musée de Dijon).
16. Triomphe de la Justice (Parlement de Rouen. Péri en 1812).
17. Série des Quatre Saisons (Château de Marly).

18. Départ de Phaéton (autrefois au musée de Rouen).
19. Apothéose d'Hercule (Rennes ; chez M. de La Mothe-Picquet, greffier en chef du Parlement de Bretagne).
20. Vénus visitée par Flore (Plafond de l'hôtel St.-Pouanges).
21. Les neuf Muses présidées par Apollon (Ibid.).
22. La Force terrassant les Vices (Ibid.).
23. Diane regardant Endymion que le point du jour va réveiller (Ibid.).
24. Le Sacrifice d'Iphigénie (Ibid.).
25. Plafonds, hôtel Conti.
26. Pluie d'or de Danaë (Musée de Lyon. Attribué aussi au Tintoret).
27. Marc-Antoine et Post. Albinus (Palais de Versailles).
28. César rangeant son armée en bataille (Ibid.).
29. Enfants (Château de Versailles).
30. Convoi de saint Nicolas (Notre-Dame de Versailles, chapelle St.-Nicolas).
31. Descente de croix (Église N.-D.-de-Grâce, près Honfleur).

TABLEAUX DONT ON IGNORE COMPLÈTEMENT LA DESTINATION.

1. Songe de Jacob.
2. Songe de Joseph.

3. Frappement du rocher.
4. Adoration des Mages.
5. Baptême de Jésus-Christ.
6. Saint Louis supportant la croix portée par des Anges.
7. Sainte Scholastique.
8. Dieu au-dessus des Nuages.
9. Deux Malades.
10. La Mécanique.
11. Le Coucher du Soleil.
12. Vénus et Vulcain.
13. Famille de Darius.
14. Mort d'Astyanax.
15. Passage du Rhin.
16. Portrait de l'abbé de Lionne.
17. Portrait de l'abbé Claude de Sainte-Marthe.
18. Portrait du Dauphin sous Louis XIV.
19. Portrait de Mazarin.
20. Portrait de Camus de Pontcarré.
21. Portrait de Mesgrigny.
22. Une figure d'Académie.

CATALOGUE.

Nous avons classé les ouvrages de Jouvenet dans quatre grandes divisions :

1°. Sujets sacrés ;
2°. Fable et allégorie;
3°. Histoire ;
4°. Portrait.

I. SUJETS SACRÉS.

Le nombre en est considérable ; il s'élève à soixante tableaux et se divise naturellement en cinq parties :

1°. Tableaux représentant des sujets de l'Ancien-Testament ;

2°. Tableaux représentant des actes de la vie de Jésus-Christ ;

3°. Tableaux représentant des actes de la vie de la Sainte Vierge ;

4°. Tableaux reproduisant des portraits ou des actes de saints ;

5°. Tableaux représentant divers sujets religieux.

§ 1er. Sujets de l'Ancien-Testament.

1. Isaac bénissant Jacob.
2. Songe de Jacob.
3. Songe de Joseph.
4. Frappement du rocher.
5. Esther devant Assuérus.

ISAAC BÉNISSANT JACOB.

Hauteur : 1^{m}. 82. — Largeur : 2^{m}. 28.

« Couché sur un lit richement décoré, Isaac étend la main pour bénir Jacob, qu'il croit son fils aîné. Rébecca est debout derrière son fils chéri; sa physionomie exprime l'inquiétude. Dans le fond, on aperçoit Esaü revenant de la chasse. »

Ce tableau est signé : « J. Jouvenet pinxit, 1692. »

Il a été acquis, en 1808, par la ville de Rouen.

Il figure, dans le Catalogue de M. Garneray, sous le n°. 40, et dans celui de 1855, sous le n°. 55.

SONGE DE JACOB.

Tableau indiqué par J. Houel. M. l'abbé Eudes en possédait les esquisses en 1836.

SONGE DE JOSEPH.

Indiqué simplement par J. Houel.

FRAPPEMENT DU ROCHER.

C'est le premier tableau de Jouvenet, peint entièrement dans la manière du Poussin qu'il avait beaucoup étudié. Cette toile fit concevoir du jeune artiste des espérances qui se réalisèrent dans la suite.

Ce Moïse frappant le rocher, qu'il avait fait de génie, est un ouvrage infiniment au-dessus de la force de l'âge qu'avait alors Jouvenet. Ce tableau, qui faisait pressentir jusqu'où irait l'élève dont les premiers coups de pinceau pouvaient déjà passer pour des chefs-d'œuvre, est celui qu'il envoya à son père pour se justifier contre ses calomniateurs qui l'accusaient de perdre son temps.

ESTHER DEVANT ASSUÉRUS.

Lebrun ayant fait agréer Jouvenet à l'Académie, le 23 février 1674, le jeune artiste fut reçu avec applaudissement le 27 mars 1675 ; il donna, pour tableau de réception, l'*Évanouissement d'Esther*, qui, dans sa conception, rappelle la manière du Poussin. « C'est, dit le *Dictionnaire des artistes*, un des plus beaux morceaux de la salle de l'Académie. »

Il en existe, au musée de Poitiers, une fort médiocre copie.

§ 2. Tableaux représentant des actes de la vie de Jésus-Christ.

1. Naissance de Jésus-Christ;
2. Adoration des Mages;
3. Présentation au Temple;
4. Nunc dimittis;
5. Baptême de Jésus-Christ;

6. Pêche miraculeuse ;
7. Vendeurs chassés du Temple ;
8. Guérison du Paralytique ;
9. Jésus guérissant les malades ;
10. Repas chez Simon le Pharisien ;
11. Le Centenier aux pieds de Jésus-Christ ;
12. Résurrection du fils de la veuve de Naïm ;
13. Jésus chez Marthe et Marie ;
14. Jésus-Christ sur les bords du lac de Génézareth ;
15. Résurrection de Lazare ;
16. La Cène ;
17. Jésus au Jardin des Oliviers ;
18. Anges tenant les instruments de la Passion ;
19. Le Christ en croix ;
20. Descente de croix ;
21. Le Christ descendu de la croix ;
22. Les Pélerins d'Emmaüs ;
23. Ascension de Jésus-Christ.

NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST.

Hauteur : 2m. 20. — Largeur : 1m. 75.

Dans le chœur de l'église de St.-Germain-sur-Eaulne, près Neufchâtel (Seine-Inférieure), on remarque, au-dessus du maître-autel, un tableau attribué à Jouvenet : c'est la Naissance du Sauveur.

Au bas de la toile on voit un agneau ; au-dessus, l'enfant Jésus ; à droite, trois bergers, et à gauche,

la Sainte Vierge et saint Joseph : la première est d'une admirable expression.

Ce tableau vient de l'ancienne chapelle du château, et il a été donné à l'église il y a une trentaine d'années.

Jouvenet avait peint, pour la chapelle du collége Louis-le-Grand, la Nativité de Notre-Seigneur.

C'est probablement cette peinture qui fut mise en tapisserie à Beauvais et qui figurait au sacre d'Angers.

ADORATION DES MAGES.

Tableau qui figura au Salon de 1699.

A la vente de M de La Live de Jully, en 1770, il fut adjugé pour 1,200 livres 1 sou.

PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Premier exemplaire. Hauteur : 3m. 31. — Largeur : 1m. 98. — N° 69 du Catalogue de 1855 du musée de Rouen.

Sur les degrés du Temple, la Vierge, agenouillée aux pieds de Siméon, présente le Dieu enfant, sur lequel le saint vieillard impose les mains, en entonnant le cantique : « *Nunc dimittis*, etc. » Sainte Anne est prosternée en avant de Jésus ; sur la gauche, saint Joseph tient une cage qui renferme les deux pigeons, offrande ordonnée par la loi juive.

Ce tableau est signé : « J. Jouvenet pinxit, 1692. »

Il provient du dépôt central des Jacobins.

Le Catalogue de Le Carpentier accuse, au musée de Rouen, sous le n°. 58, ce même sujet, sous le titre de la Purification. Ce tableau, de forme cintrée, est sur toile ; il diffère, pour sa composition, de celui qu'on connaît du même artiste, gravé par Desplaces, et qui était autrefois dans l'église du collége des Jésuites de Rouen, lequel a été vendu pour l'Angleterre il y a quelques années.

Ce n°. 58 appartenait à la paroisse de la Londe. Celui-ci serait-il le tableau dont Le Carpentier annonçait la découverte en ces termes dans une lettre du 28 frimaire an II de la République : « Je me hâte d'annoncer à Lemonnier que le voyage que je viens de faire à la Londe a été des plus fructueux, puisque j'en rapporte un superbe et magnifique tableau de notre compatriote Jouvenet, lequel s'y est peint lui-même et sa fille en 1692. Ce tableau a 10 pieds de hauteur sur 6 pieds de largeur. Il est un des plus capitaux de ce maître, et fait pour être l'ornement du Muséum. »

Deuxième exemplaire. Hauteur : 2m. 10. — Largeur : 1m. 30. — Au musée de peinture du Mans.

« La scène se passe sur un escalier conduisant aux cours intérieures du temple, dont les portiques et colonnades composent tout le fond du tableau. Au premier plan, à genoux sur le premier degré, une femme vue de dos, tenant un enfant nu ; à

gauche, deux lévites, dont l'un allume un flambeau; au milieu des degrés, un peu à droite, saint Joseph portant le présent accoutumé de pigeons, et enfin, sur le haut des marches, le grand-prêtre, ayant à sa droite sainte Anne et à sa gauche la Vierge, et tenant l'Enfant dans ses bras; quelques figures de lévites, et voilà tout.

« La composition bien ordonnée, le fond d'architecture et le style général rappellent Nicolas Poussin : l'exécution, un peu molle, quoique savante, me ferait croire (c'est M. Dugasjean, conservateur du musée du Mans, qui parle) que c'est un ouvrage de la vieillesse de Jouvenet, alors, peut-être, que, par suite de sa paralysie, il se mit à peindre de la main gauche.

« La provenance de ce tableau nous est inconnue; il est probable qu'il ornait quelque autel de chapelle supprimée à l'époque de la Révolution; car il faisait partie du dépôt d'objets d'art qui, remis à la Commune en 93, après la fermeture des églises, des couvents et des châteaux de nobles émigrés, a formé le noyau de notre musée actuel.

« Les figures sont de grandeur du Poussin, peintes sur préparations rouges. »

Cette toile fut placée par Jouvenet à Ste.-Opportune.

Troisieme exemplaire. — Hauteur : 1^{m}. 10. — Largeur : 0^{m}. 86.

On trouve au musée de Reims, sous le n°. 46 du Livret de 1845, une esquisse de la Présentation au

Temple, par Jouvenet. Elle figure au catalogue indicateur de l'an X, sous le n°. 110.

Il existait déjà (nous écrit l'obligeant M. Ch. Loriquet, conservateur de la bibliothèque et du musée de Reims) dans l'ancien musée, et provient de M. Ferrand de Monthelon, peintre et directeur de l'École de dessin de la ville en 1748.

En voici la description :

« Le grand-prêtre, en robe rouge, tient l'enfant Jésus sur des langes ; la Vierge, en manteau bleu, est agenouillée devant lui ; derrière, une vieille femme (Anne la prophétesse probablement), les bras tendus et s'exclamant en considérant l'Enfant ; puis d'autres personnages, anges, etc.

« A la gauche du prêtre, un lévite allumant un cierge à un brasier placé sur un candélabre.

« Au premier plan, au bas des degrés, une jeune femme se retire, le sein demi-nu, avec son enfant. Un homme, probablement un lévite (car sa robe a la même couleur gris-rosé que le précédent), mais plus âgé que l'autre, se baisse pour prendre dans un panier les colombes qui doivent servir d'offrande.

« Ce tableau a des analogues au musée de Rouen, pour la manière dont le sujet est traité. Mais, quoiqu'on y remarque de grandes beautés de détail, il a une sécheresse qui, selon moi, l'éloigne un peu du genre de Jouvenet. En l'absence de

preuves, je crois qu'on doit s'abstenir de le donner comme étant certainement du peintre rouennais. Cependant, ici, on le lui a toujours attribué. »

Le tableau gravé par Desplaces était autrefois dans l'église du collége des Jésuites de Rouen; il a été vendu pour l'Angleterre il y a quelques années : il fut cédé pour 900 livres; le graveur Bacheley en avait offert 600.

Il diffère, pour sa composition, de celui de la paroisse de la Londe.

NUNC DIMITTIS.

Tableau peint par Jouvenet, pour le collége des Jésuites, vers 1685. Ce fut un de ses plus beaux ouvrages.

Ce tableau n'est autre que le précédent, passé en Angleterre.

Voici, à l'occasion de cette toile, ce que nous lisons dans l'un des Mémoires présentés, en 1836, à l'Académie de Rouen :

« Lors de l'expulsion, en 1762, des Jésuites de France, ce tableau fut enlevé de leur église et placé, en exécution d'une délibération du 23 février 1763, dans la salle destinée à tenir les assemblées de l'administration. Ce tableau fut vendu, le 24 mai 1765, à un Anglais, moyennant la somme de neuf cents livres, que M. Le Breton, receveur-économe de ladite administration, employa sous l'article 84 de son

compte de l'année 1765 ; et le 26 juin de la même année 1765, l'administration approuva cette vente. La ville de Rouen se trouva ainsi dépouillée d'un des chefs-d'œuvre de Jouvenet. »

BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

Simplement mentionné par M. J. Houel, comme de date incertaine.

PÊCHE MIRACULEUSE.

Hauteur 3m. 92. — Largeur : 6m. 64. — Figures de grandeur naturelle. — N°. 297 du musée du Louvre. Notice F. Villot.

A droite, au premier plan, un homme vu de dos attache à un pieu planté en terre un cordage de la barque, tandis que des femmes sont occupées à retirer des filets les nombreux poissons qui y sont pris. Au deuxième plan, Jésus, debout, entouré de ses disciples, lève les yeux et les mains vers le ciel. Plus loin, près de la barque, un pêcheur, vu à mi-corps, porte sur son épaule un panier chargé de poissons. — Signé : « J. Jouvenet, 1706. »

Gravé par Jean Audran (Calc. imp.). — Landon, t. 1, pl. 42.

Musée Napoléon. — Cette peinture provient de l'église des Religieux de St.-Martin-des-Champs, où furent placés, à la fin de l'année 1706, les quatre grands tableaux de Jouvenet représentant :

1°. Jésus-Christ chassant les marchands du Temple ;

2°. La Résurrection de Lazare ;

3°. La Pêche miraculeuse ;

4°. Le Repas chez Simon le Pharisien.

Les n°s. 298, 299 et 300 faisaient partie du Salon de 1704. Une note du Livret de cette année nous apprend que ces trois ouvrages furent exposés dans la cour du Louvre, au pied de l'escalier qui servait de sortie. Les n°s. 299 et 300 avaient déjà figuré au Salon précédent, en 1699.

On pourrait peut-être reprocher à Jouvenet, dans cette admirable composition, un peu trop de draperies; mais une tête de jeune fille en profil, aux formes grecques, est bien l'une des choses les plus gracieuses de l'École française.

Afin de représenter au naturel ses pêcheurs et ses marins, Jouvenet avait fait exprès le voyage de Dieppe et en avait rapporté les belles études qu'on trouve dans ce tableau.

Les hommes du peuple de Jouvenet, comme le pêcheur, vu de dos, et qui retire ses filets, à droite, dans la Pêche miraculeuse, ont une grandeur robuste, une fière allure. Jouvenet avait si bien examiné la manœuvre des pêcheurs, qu'aidé de son génie il put admirablement peindre d'après nature des filets, des poissons, des coquillages, et généralement tout ce qui pouvait servir à embellir le sujet

qu'il voulait traiter. La précaution et la peine du peintre furent couronnées du succès le plus flatteur : artistes et connaisseurs, tous admirent à l'envi la perfection de cet ouvrage. Il produisit une si puissante sensation dans le public, que le bruit en vint jusqu'à Louis XIV, qui se le fit apporter à Trianon, avec les trois autres toiles dont nous avons parlé. Le monarque partagea l'admiration générale ; il ordonna à Jouvenet de les répéter pour être exécutées en tapisserie aux Gobelins. Lorsque le czar Pierre-le-Grand visita cet établissement, en 1717, il fut si charmé de cette suite de tentures que le Roi lui en fit présent.

LES VENDEURS CHASSÉS DU TEMPLE.

Premier exemplaire. — Hauteur : 3m. 88. — Largeur : 6m. 82. — Figures de grandeur naturelle. — N°. 299 du musée du Louvre Notice F. Villot.

Vers le milieu de la composition, au deuxième plan, le Christ, descendant les marches du Temple et suivi de ses disciples, chasse les vendeurs ; les uns, assis devant une table, à gauche, ramassent leur argent ; les autres, debout, à droite, emportent des paniers. Au premier plan, deux hommes retenant des taureaux ; plus à gauche, une femme s'enfuyant avec son enfant ; des moutons effrayés, un chien et un paysan.

De l'âme, du mouvement, de l'élévation dans la pose du Fils de Dieu, un air d'indignation profonde

sur ses traits, une savante perspective, tout cet ensemble fait une des œuvres les mieux ordonnées de l'École française.

Gravé par Duchange. Landon, t. 1, pl. 43.

Collection de Louis XIV.

Ce tableau et le suivant (n°. 300), qui avait été exécuté pour les Gobelins, est une répétition, avec divers changements, de celui que possédait, depuis 1706, l'église des Religieux de St.-Martin-des-Champs, et qui fut donné, en 1812, au musée de Lyon.

Ce tableau figura au Salon de 1699.

Il a été placé, en l'an VIII, au Musée national, lors de l'établissement de cette magnifique collection. Il figura au Catalogue de 1835 sous le n°. 72.

Deuxième exemplaire. — Hauteur : 3m. 90. — Largeur : 6m. 64. — Musée de Lyon.

Le tableau du musée de Lyon montre Jésus, armé d'un fouet, entrant dans le parvis du Temple, renversant les tables des changeurs et des marchands effrayés.

« Ce tableau capital, dit M. Thierriot, conservateur des musées et du Palais des Beaux-Arts de Lyon, se voyait autrefois au musée de Paris : il passe pour être le chef-d'œuvre de ce maître; on y voit une belle ordonnance, beaucoup d'âme et de mouvement.

Il est signé et daté 1706.

Donné par Napoléon, en 1811, et indiqué par J. Houel, dans la Grande-Galerie, n°. 32.

Ce tableau a été gravé par Gaspard Duchange, en grand format.

Le tableau des Vendeurs chassés du Temple avait été le premier de cette série qui, sur l'ordre du Roi, fut complétée, en 1702, par la Pêche miraculeuse.

Troisième exemplaire. — Hauteur : 0m. 80. — Largeur : 1m. 10. — Personnages de 0m. 20 de grandeur

Parmi les trois tableaux attribués à Jouvenet que possède la chapelle du château d'Écuny-Champigneules (Marne), propriété de Mme. la comtesse de Sainte-Suzanne, se trouve une toile qui représente Notre-Seigneur chassant les vendeurs du Temple. « J'en ai vu des copies partout, nous écrit M. le baron de La Tullaye, mais aucune avec cette négligence et pourtant cette science de l'artiste qui ébauche sa pensée pour l'analyser et s'en rendre bien compte. Quelques personnages moins importants ne sont pas achevés, et cependant il règne dans la profondeur de l'édifice, dans le détachement des plans, dans la force des ombres et la douceur des lumières, dans le jet et le dessin des personnages, une entente du dessin et de la nature qui n'appartient qu'au génie. On voit le Temple et ses riches arcades. Le Sauveur, sur le péristyle, le bras droit levé, menace les marchands. La pose est

belle ; l'expression de la tête est celle de la dignité offensée et d'une vive souffrance morale. Un disciple, à droite, paraît vouloir apaiser son courroux ; d'autres le contemplent et forment un groupe derrière lui. A gauche, un peu en arrière, une femme, tenant un enfant dans ses bras, regarde la scène avec stupéfaction. De tous côtés, les marchands s'enfuient. Deux hommes, au premier plan, ramassent leur or qu'ils ont laissé tomber dans leur surprise ; un troisième emporte un sac qui s'ouvre dans sa précipitation. Les regards du Sauveur sont particulièrement fixés sur ce groupe. Sur la droite, et au même plan, deux femmes à genoux entourent de leurs soins des tourterelles renfermées dans une cage, tandis qu'une de leurs compagnes s'efforce d'en ressaisir deux qui lui échappent. Ce groupe est plein de grâce et fait contraste avec la sévérité qui règne partout. »

LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE.

Cet ouvrage est le second tableau peint par Jouvenet. En 1673, quoiqu'il n'eût que 29 ans à peine (et non en 1668, alors qu'il n'avait que 24 ans, comme l'ont pensé plusieurs écrivains), la Corporation des Orfévres le chargea de peindre le tableau votif qu'ils offraient à Notre-Dame le 1er. mai. Ce tableau représentait la Guérison du Paralytique.

Lorsque le jeune artiste exécuta cet ouvrage, il venait de remporter le second grand-prix de l'Académie.

« Dans ce tableau, écrit M. Ch. Blanc, Jouvenet se dépouille des influences de son entourage et de son temps, pour devenir lui-même ; sa manière se dégage et son style commence à se personnifier. »

Le tableau du Mai eut un immense succès public, et dès-lors la réputation du jeune peintre fut assurée.

La vue du Paralytique étonne et confond lorsque l'on réfléchit que c'est l'œuvre d'un enfant, et plus encore lorsqu'on pense que ce fut comme un allégorique présage du mal qui affligea l'homme mûr.

Cette toile a été gravée par Vermeulen.

JÉSUS GUÉRISSANT LES MALADES.

Premier exemplaire. — Hauteur : 4^{m}. 17. — Largeur : 7^{m}. 75. — Figures de grandeur naturelle. — N°. 296 du Musée du Louvre. Notice de F. Villot.

« Au milieu de la composition, le Christ, suivi de ses disciples, étend la main sur des malades couchés par terre autour de lui. Au premier plan, à gauche, l'un d'eux, sur un brancard ; à droite, un autre se trouvant encore sur le cheval qui l'a amené. Dans le fond, d'autres malades qu'on apporte. A gauche, la mer et un bâtiment à voiles. — On lit au bas de ce tableau, à droite : « Matth., chap. 14. Jouvenet pinxit, 1689. »

« Musée Napoléon. — Ce tableau fut peint pour le chœur de l'église des Chartreux de Paris. »

Au sujet de cet ouvrage, M. Ch. Blanc s'exprime en ces termes :

« Installé au palais des Quatre-Nations, Jouvenet monta une toile de 28 pieds de long sur 13 de haut et entreprit aussitôt son *Jésus guérissant les malades*, une des plus grandes machines de l'École française. Ce tableau peut être pris pour un résumé de tous les talents de Jouvenet, comme aussi de ses défauts. Les ombres y sont indiquées carrément ; les figures sont vivement jetées, un peu vulgaires de forme, mais remplies de chaleur et de mouvement ; on y voit des malades qui s'agitent, pleins d'espoir à la vue d'un Dieu dont le visage resplendit de sérénité.

« On ne saurait mettre plus de science dans un dessin qui d'ailleurs est maniéré, plus d'animation dans la pantomime, plus de feu dans l'exécution. L'ordonnance enfin est pittoresque au premier chef; elle présente des lignes heureusement contrastées, et de larges effets de lumière et d'ombre. Ses figures, dit Taillasson, ressemblent quelquefois à ces hardies et savantes ébauches du sculpteur, produites par un sentiment brûlant qui n'est refroidi par aucune fatigue et que souvent on préfère à des œuvres beaucoup plus finies. »

Deuxième exemplaire. — Hauteur : 3m. 80. — Largeur : 6m. 78. — Figures de grandeur naturelle. — Musée de Lille.

Le musée de peinture de Lille possède, sous le n°. 184, une reproduction de ce tableau, qui lui a été donnée par le Gouvernement, en 1849.

Voici la description que nous en lisons dans la Notice de M. Ed. Reynart, le savant conservateur de cette collection :

« Jésus, qui vient de quitter ses disciples dans la barque, occupe le milieu du tableau; il est entouré de malades qui l'implorent. Une femme se précipite à ses pieds et baise le bas de sa robe, pendant qu'il donne sa bénédiction à une autre femme malade, soutenue par sa mère et sa fille. A gauche, sur le devant, un possédé, maintenu par deux hommes qui l'ont apporté sur une civière, cherche à s'élancer vers le Sauveur qu'implore à mains jointes un autre malade placé de l'autre côté. Dans le lointain, à gauche, on aperçoit la mer et la barque que quittent les disciples; à droite une ville d'où sort une longue procession d'estropiés et de malades, portés par des hommes ou des chevaux. »

« Dans les anciens inventaires du Louvre, nous écrit l'obligeant M. Grodic, secrétaire-général de la Municipalité et membre de la Commission administrative du musée de peinture de Lille, le tableau inscrit au catalogue du musée de Lille, sous le

n°. 184, et représentant Jésus qui guérit les malades, était estimé 15 ou 20,000 fr.; tandis que le n°. 185 (la Résurrection de Lazare) n'y figure que pour 2,000 fr. seulement; ce qui ferait supposer que ce dernier était considéré comme une copie; et, en effet, le faire n'en est pas tout-à-fait aussi franc que dans l'autre. Néanmoins, pour l'effet général, la couleur, le dessin, la différence n'en est guère sensible; et, si c'est une copie, on est fondé à croire qu'elle a été exécutée sous les yeux du maître, et que, probablement même, il y a touché.

« La composition, du reste, diffère quelque peu de celle du tableau qui est encore au Louvre; on y trouve un épisode en moins d'un côté et quelque chose en plus de l'autre. » (Voyez la Résurrection de Lazare.)

« Dans l'église St.-Joseph, à Évreux, le tableau du maître-autel, provenant de l'ancien Hôtel-Dieu, et exécuté par le chevalier Six, peintre ordinaire du duc de Bouillon, comte d'Évreux, passe pour une copie de Jouvenet. Le tableau est beau et représente *Jésus guérissant les malades.* » (R. B.)

REPAS CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

Premier exemplaire. — Hauteur : 6m. 88. — Largeur : 6m. 82. — Figures de grandeur naturelle —N°. 300 du musée du Louvre. Notice de M. F. Villot.

Au milieu d'une salle ornée de colonnes d'ordre dorique, Jésus-Christ, assis à droite, à l'angle

d'une table autour de laquelle sont couchés plusieurs convives, montre à Simon, placé en face de lui, la Madeleine agenouillée à ses pieds. De chaque côté de la table, des marches conduisent à une galerie ; dans celle de droite, on voit des serviteurs apportant des mets ; dans l'autre, des spectateurs. Au fond de la salle, et au milieu, s'élève un dressoir garni de vaisselle d'or et d'argent. Un ange et trois chérubins planent, sur un léger nuage, au-dessus de la tête du Christ.

Gravé par Duchange. — A. 1, p. 41.

Collection de Louis XIV. — Ce tableau, ainsi que le précédent (n°. 299 du musée du Louvre), qui avait été exécuté pour les Gobelins, est une répétition, avec divers changements, de celui que possédait, depuis 1706, l'église des Religieux de St.-Martin-des-Champs, et qui fut donné, en 1811, par Napoléon Ier., au musée de Lyon.

Deuxième exemplaire — Hauteur : 3^{m}. 90. — Largeur 6^{m}. 64. — Musée de Lyon.

Sur celui-ci, parmi les spectateurs qui sont à droite, dans la salle du festin, on remarque le peintre Jouvenet, qui s'y est peint avec sa famille.

Ce tableau se voyait autrefois au musée de Paris, sous le n°. 53.

Il a été gravé par Gaspard Duchange, en grand format.

Il figurait au Salon de 1699.

LE CENTENIER AUX PIEDS DE JÉSUS-CHRIST.

Hauteur : 3m. 65. — Largeur : 2m. 45. — Les personnages sont un peu moins grands que nature. — Au musée de Tours.

Nous avons l'avantage de reproduire, au sujet de ce tableau, un extrait de l'aimable lettre que nous a fait l'honneur de nous écrire le savant chanoine archéologue M. l'abbé Bourassé, de Tours :

« Le Musée de notre ville possède, sous le n°. 56 du nouveau Catalogue, publié en 1856 (Tours, Ladevèze), un grand tableau de J. Jouvenet, signé et daté. Il porte le chiffre 1712. Il fut exécuté cinq ans avant la mort de l'artiste, et, malheureusement, il montre quelques signes de la vieillesse du maître. Les connaisseurs remarquent des incorrections dans les accessoires. La figure principale a beaucoup de noblesse et de grandeur ; elle est du meilleur style. Le dessin en est ferme et vigoureux.

« La couleur du tableau est très-harmonieuse : l'artiste a évité ces tons, trop vivement opposés, qu'on lui a reprochés quelquefois. Les personnages secondaires sont bien traités ; la mise en scène générale est très-bien ordonnée. Malgré quelques légers défauts, nous nous estimons heureux de posséder cette belle composition de Jouvenet, dont le sujet est : le Centenier aux pieds de Jésus. »

RÉSURRECTION DU FILS DE LA VEUVE DE NAÏM.

Siret indique ce tableau à Versailles ; mais M. Eud. Soulié, conservateur de ce musée, que nous avons consulté à ce sujet, nous apprend qu'il en a été enlevé lors de la nouvelle destination du palais de Versailles par Louis-Philippe.

JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE.

Hauteur : 1m. 48. — Largeur : 1m. 10. — Figures de 0m. 80. — N°. 293 du musée du Louvre. Notice de M. F. Villot.

« Dans un vestibule, au pied d'un escalier, le Christ, vu de profil et tourné à gauche, est assis sur un siége derrière lequel sont quatre de ses disciples debout ; il adresse la parole à Marthe, qui lui montre Marie à genoux à ses pieds. Tout-à-fait à droite, au premier plan, un disciple, assis sur une marche de pierre, les mains jointes et posées sur son genou.

« Landon, t. I, pl. 44.

« Musée Napoléon.—Ce tableau était placé autrefois dans l'église des Pères de Nazareth, rue du Temple, deuxième chapelle de gauche en entrant. — Au Salon de 1699, Jouvenet avait exposé une peinture représentant Marthe et Madeleine aux pieds du Seigneur. »

Ce délicieux tableau représente, comme on voit, l'instant où Marthe dit à Jésus : « Seigneur, ne

considérez-vous point que ma sœur me laisse servir toute seule; dites-lui donc qu'elle m'aide. » Le disciple qu'on aperçoit au premier plan est d'une touche bien arrêtée; le sourire du Christ assis est ravissant. « Il n'y a, dit M. J. Houel, qu'un élève de Lebrun, de ce maître qui avait fait une étude particulière, profonde et parfaite de l'expression et de la physionomie, qui eût pu réunir, dans une tête de profil, tant de sérénité et de finesse, de bienveillance et d'élévation. »

LE CHRIST SUR LES BORDS DU LAC DE GÉNÉZARETH.

Au couvent des Chartreux, rue d'Enfer, Jouvenet peignit Jésus sur les bords du lac de Génézareth, ouvrage d'une belle expression, d'une grande correction de dessin et de grandes proportions, dans lequel il entre plus de cent personnages.

Ce tableau n'est autre que celui indiqué plus haut, sous le titre de : *Jésus guérissant les malades.*

RÉSURRECTION DE LAZARE.

Premier exemplaire. — Hauteur : 3m. 88. — Largeur : 6m. 64. — Figures de grandeur naturelle. — Musée du Louvre, n°. 298. Notice F. Villot.

« A gauche, au premier plan, sous une voûte formée par des rochers, des hommes vus à mi-corps, et dont l'un tient une torche allumée, soulèvent le linceul qui couvrait Lazare. L'un d'eux,

à genoux sur le bord du dôme, paraît frappé d'étonnement et de frayeur. A droite, debout sur des degrés, le Christ entouré de ses disciples ; Marthe et Marie sont à ses pieds. Au premier plan, au milieu d'un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants, on remarque un malade couché sur un matelas, laissant tomber sa béquille sur ses genoux et levant les mains jointes vers le ciel. — Signé : « J. Jouvenet, 1706. »

« Landon, t. 1, pl. 40.

« Musée Napoléon.

« Gravé par Audran. »

L'intéressant *Ramoneur* du savant Alexis Monteil a parlé de Jouvenet et de son tableau de Lazare ; mais il en a parlé en connaisseur consommé, avec les honneurs d'une longue description et de minutieux détails, où il exprime une entière et profonde admiration pour l'ouvrage comme pour l'artiste.

« Jouvenet, a-t-il dit, s'était continuellement appliqué à la lecture de l'Évangile, et il n'est pas étonnant qu'il en ait découvert la page la plus pittoresque. Cette page ne cesse de le ravir ; elle ne cesse de se dessiner dans sa pensée, de se colorier, de s'enrichir, de s'embellir. Enfin il est subitement forcé de prendre ses pinceaux et de peindre. Qu'a-t-il vu ? Le Lazare est mort depuis plusieurs jours ; son corps gît dans un monument creusé au pied d'une roche ; Jésus s'est montré dans les

environs ; la sœur de Lazare, belle de son âge, de sa pâleur, de ses larmes, est venue vers Jérusalem demander la résurrection de son frère, et voici maintenant la touchante, la plus touchante des scènes : Jésus est au milieu, sa taille élevée au-dessus de celle des autres hommes, sa face rayonnante de sa toute-puissance ; fils de l'auteur de la nature, il en va suspendre les lois. Il s'avance et, s'inclinant légèrement, il tend le bras vers le bas de la roche où est le monument ; il appelle le Lazare : Lazare, lève-toi ? Les hommes qui sont entrés dans le monument à la lueur des flambeaux, pour faire tomber le suaire, semblent frappés de stupeur, non à la vue de la mort : au contraire, c'est à la vue de la vie. Le Lazare respire par une bouche livide, regarde par des yeux éteints ; il se réveille dans un corps tombant déjà en dissolution. La frayeur, l'épouvante de ces hommes, sous les yeux, sous les mains de qui le miracle s'opère, la vive admiration du peuple contrastent avec la figure calme et naturelle des apôtres accoutumés aux miracles de leur Maître. Si ce n'est là, où donc est l'entente d'une grande composition ? Non, certes, nos peintres du siècle dernier (c'est toujours le spectateur du XVIIe. siècle qui parle) n'auraient pu concevoir, tracer un pareil tableau ; ils n'auraient peut-être pas su l'admirer. »

« C'est dans ce tableau, ajoute M. Ch. Blanc,

gravé par Duchange et autres, que Jouvenet a peint son portrait et ceux de ses filles, entre deux colonnes à droite, parmi les spectateurs. »

Deuxième exemplaire. — Hauteur : 3m. 79. — Largeur : 6m. 70 —
Figures de grandeur naturelle.

Le musée de Lille possède, sous le n°. 185, un tableau reproduisant ce même sujet ; reproduction faite, par Jouvenet, pour les Gobelins. Il fut donné à la ville de Lille, en 1849, par le Gouvernement.

Nous ne pouvons mieux faire que d'en donner la description d'après la Notice de M. Ed. Reynart, le savant conservateur de ce musée :

« Jésus, entouré de ses disciples, descend dans le caveau où Lazare est enterré ; Marthe et Marie se précipitent à ses genoux et l'implorent pour qu'il rende leur frère à la vie. A gauche, dans la partie la plus sombre, éclairée par la lumière d'une torche, Lazare, enveloppé de linceuls blancs, se réveille à la voix du Christ, et, soutenu par un de ses disciples, ouvre les bras pour rendre grâces au Seigneur. Ses amis, qui l'entourent et l'aident à sortir du tombeau, paraissent, à la vue du miracle, frappés de l'étonnement et de l'admiration que ressentent tous les assistants. Sur le devant, à droite, un mendiant estropié élève ses mains jointes vers Jésus-Christ. Dans le fond, on aperçoit les murs d'une ville. »

(Voir Jésus guérissant les malades, pour la valeur de cette toile).

Les quatre tableaux peints par Jouvenet, pour l'église du prieuré royal de St.-Martin-des-Champs, sont, comme nous avons vu, fort estimés pour la grandeur de la composition, la hardiesse et la correction du dessin, la fierté du pinceau et l'intelligence du clair-obscur.

LA CÈNE.

Dans sa tournée dans les églises et abbayes, commencée en 1791, M. Le Carpentier ne prit note que du grand tableau du réfectoire de Jumiéges, peint par Jouvenet, et représentant la Cène, seul objet de valeur que les administrateurs du district de Caudebec-Yvetot eussent signalé dans leur procès-verbal du 17 avril 1793.

Jouvenet avait reproduit ce sujet sur une autre grande toile. Il fut mis en tapisserie aux Gobelins pour Louis XIV.

JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS.

Hauteur : 3m. 90. — Largeur : 2m. 60. — Dans la cathédrale d'Orléans.

Le savant et obligeant M. l'abbé de Torquat, chanoine d'Orléans, que nous avons consulté au sujet de ce tableau, nous en donne l'intéressante description suivante :

« Le Christ à genoux, les mains jointes et tom-

bantes, dans l'attitude de la douleur, se renverse en arrière et est soutenu par un ange. Un autre ange lui présente le calice des amertumes, pendant que les apôtres dorment. Jacques et Jean sont couchés, tandis que saint Pierre, assis et tenant un genou dans ses mains, semble lutter contre le sommeil.

« Il y a un double effet de lumière admirable, produit par un clair de lune et une lueur céleste.

« La figure du Christ est sublime ; il est impossible de rien concevoir de plus grand, de plus majestueux, de plus divin.

« Ce tableau n'est pas signé ; mais nous savons, de science certaine, qu'il est de Jouvenet : il ne présente aucun repeint et est dans un bon état de conservation, quoique un peu fendillé.

« On nous en a offert, continue M. de Torquat, un prix fort élevé ; mais je ne crois pas qu'il sorte jamais de la cathédrale d'Orléans. » La cathédrale d'Orléans, en effet, doit être glorieuse et fière de posséder ce chef-d'œuvre du grand artiste rouennais.

Ce magnifique tableau, cependant, n'est pas assez connu, et quelques amateurs ne balancent pas à le regarder comme ce que Jouvenet a produit de plus parfait.

« Il avait été commandé, vers 1683, au grand peintre, par les Bénédictins d'Orléans, pour orner le maître-autel de leur église de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle.

« A l'époque de la Révolution, au moment de la suppression des ordres religieux , le couvent de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, occupé, depuis 1654, par des enfants de saint Benoît, fut attribué à l'administration départementale du Loiret ; aujourd'hui, il est encore à l'hôtel de la Préfecture d'Orléans. Son église, qui renfermait des chefs-d'œuvre de Deshayes, Hallé, Vien et Restout, fut convertie en dépôt où l'on entassa les livres et les tableaux enlevés à toutes les communautés.

« C'est là que Mgr. Bernier fit prendre, en 1802, avec d'autres toiles, celle de Jouvenet, qui fut posée au-dessus du grand-autel, au rond-point du sanctuaire de la cathédrale. Elle y resta, exposée à la poussière et à la fumée des cierges, jusqu'en 1846, époque à laquelle Mgr. Fayet la fit enlever, parce qu'elle masquait les arcades de l'abside, et la plaça le long de la sacristie. »

Le savant chanoine qui a l'obligeance de nous communiquer ces détails, M. l'abbé de Torquat, fut, en 1852, chargé, par Mgr. Dupanloup, de toute la partie artistique dans l'administration de l'église. « C'est alors, continue-t-il, que j'obtins de Monseigneur 300 fr. pour faire nettoyer, par le conservateur de notre musée, le chef-d'œuvre de Jouvenet. Comme on faisait des peintures murales dans les chapelles absidales, je réunis, dans le vestiaire des chanoines, tous les tableaux déplacés, et

je formai une sorte de musée où j'ai réuni à Jouvenet Zurbaran, Claude Vignon, Simon Vouet, etc. M. Jagier, qui a visité ma galerie, m'a assuré que le tableau qui nous occupe était du plus beau faire de Jouvenet. »

Siret indique à tort, dans son *Dictionnaire des Peintres,* une toile de Jouvenet, au musée de Grenoble, représentant Jésus au Jardin des Oliviers.

Deuxième exemplaire. — Au Musée de peinture de Rennes.

C'est un très-grand tableau, signé Jouvenet et daté. Il y a des touches et des parties qui ne permettent pas de méconnaître le maître; mais, en somme, ce n'est pas un bon tableau.

ANGES TENANT LES INSTRUMENTS DE LA PASSION.

Au collége Mazarin, Jouvenet a peint les trois ronds qui se remarquaient au-dessus des autels. Celui du maître-autel était Dieu le Père ; les deux autres, plusieurs anges qui tenaient les instruments de la Passion.

LE CHRIST MOURANT EN CROIX.

7 pieds 6 pouces sur 5 pieds 2 pouces (2m. 48 sur 1m. 69).

Ce tableau de Jouvenet, enlevé, en 1791, de la salle d'audience du Bureau des finances, à Rouen, figurait, sous le n°. 83, au Catalogue du musée de la même ville, par Le Carpentier.

Le *Dictionnaire historique des peintres* indique, à Dijon, un Christ en croix de Jouvenet ; mais il paraît que cette attribution est complètement fausse. Le complaisant M. Pérignon, directeur de l'école impériale des Beaux-Arts et du Musée de Dijon, nous écrit qu'en effet sa collection possède bien un Christ en croix, désigné au Catalogue sous le n°. 60, mais qu'il n'est certes pas de Jouvenet. Selon lui, ce tableau, ce Christ en croix, seul et sans autres figures, un crucifix peint, serait plutôt de Lebrun ou de son école. Aucun des tableaux de la galerie de Dijon ne porte le cachet de notre grand peintre.

On trouve exposé, au musée d'Alençon, un dessin qui fait partie de la collection de M. le marquis de Chennevières : « au verso de la feuille d'un autre dessin représentant : *Un Religieux endormi dans un fauteuil*, se trouve esquissée à grands traits la première pensée du *Jésus-Christ élevé en croix*, qu'a gravé Desplaces. »

ÉLÉVATION DE CROIX.

Dans l'église des Filles de la Conception de Notre-Dame, rue Neuve-St.-Étienne, faubourg St.-Marcel, était placé, au maître-autel, un tableau excellent, copié par Jouvenet, en 1706, d'après un petit tableau original peint sur cuivre. Le sujet est une Élévation de Croix.

Jésus-Christ élevé en croix, de Jouvenet, se voyait aussi dans l'église des Religieuses de saint Dominique, rue de Charonne.

LE CHRIST MORT (attribué à Jouvenet).

Dessin qui fait partie de la collection de M. le marquis de Chennevières, exposé au Musée d'Alençon.

« Le Christ, étendu à terre, est pleuré par sa Mère, debout près de lui ; par saint Jean, à genoux près de sa tête; par la Madeleine, qui arrose ses pieds de ses larmes, et par trois saintes femmes qui se lamentent à l'écart. Au fond, à droite, les murs de Jérusalem.

« A la plume, lavé d'encre de Chine et mis au carreau. »

LA DESCENTE DE CROIX.

Hauteur : 4m. 23. — Largeur : 3m. 02. — Figures de grandeur naturelle. — N°. 301 du Musée du Louvre. Notice F. Villot.

« Le corps du Christ, détaché de la croix et soutenu par cinq hommes, va être reçu par Joseph d'Arimathie et saint Jean, qui étendent un linceul. La Vierge et deux saintes femmes sont à genoux au pied de la croix, à droite ; on aperçoit, de l'autre côté, la Madeleine en pleurs. — Signé, à droite : J. Jouvenet, 1697. »

Gravé par Louis Desplaces (calc. imp.). Filhol, t. 10, pl. 625. — Landon, t. 1, pl. 46.

Musée Napoléon. — Ce tableau fut exécuté pour le maître-autel de l'église du couvent des Capucines de la rue Neuve-des-Petits-Champs, et mis en place, suivant Germain Brice, au mois d'août 1697. Restout en fit ensuite une copie, qu'on substitua à l'original, donné, vers 1760, par le Roi, à l'Académie de peinture, pour veiller à sa conservation. Jouvenet a refait plusieurs fois ce sujet. — On trouve, dans le livret du Salon de 1699, une Descente de Croix que Florent Le Comte (t. III, pl. 211) désigne ainsi :

« Grand tableau en hauteur; c'est le sujet de son tableau du grand-autel des Capucines de la place Louis-le-Grand. »

Enfin, dans le Salon de 1704, figure encore une Descente de Croix de Jésus-Christ par ses disciples.

« De tous les tableaux de Jouvenet, le plus complet, le plus vigoureux, le plus grandiose, le plus riche de couleur, est la Descente de Croix du Musée de Paris. Toute l'année, il est entouré d'élèves qui admirent, en le copiant, un dessin magistral, des tournures énergiques, une couleur forte, un puissant clair-obscur. Après la Descente de Croix de Daniel de Volterre et celle de Rubens, la Descente de Croix de Jouvenet est encore un chef-d'œuvre ; et, dans l'École française, on peut

hardiment le classer immédiatement après les chefs-d'œuvre de Le Sueur et du Poussin, comme il convient de placer Jouvenet lui-même après ces deux grands maîtres. »

Une Descente de Croix, répétition, ou plutôt copie du tableau du Louvre, à la vente du cardinal Fesch, faite à Rome, en 1845, monta à 6 ou 700 fr.

Il se trouve au Musée de Poitiers, une fort médiocre copie de la Descente de Croix de Jouvenet.

Mais, au Musée de Montauban, il existe une répétition de ce sujet sortie de la main même du grand artiste normand.

« Nous possédons ici, nous écrit M. Combes, conservateur du Musée de peinture de Montauban, une seule toile de J. Jouvenet, qui occupe la place d'honneur dans notre petite collection, et qui représente son chef-d'œuvre ; elle fait partie des tableaux qui, en 1843, furent l'objet des libéralités de M. le baron Mortarieux, ancien maire de la ville ; c'est une répétition ou une copie de la Descente de Croix, dont l'original décore le Musée de Paris, et qu'on met, à juste titre, à côté des chefs-d'œuvre de Daniel de Volterre et de Rubens. Cette copie a de hauteur 1^{m}. 60, et de largeur 1^{m}. 15. »

« A Notre-Dame-de-Grâce, près Honfleur, nous dit M. Floquet, on voyait autrefois (et en 1787 encore) dans l'église, une Descente de Croix, peinte par Jouvenet de la main gauche. »

Enfin, dans la chapelle du château de Mme. la comtesse de Sainte-Suzanne, à Écuny-Champigneules (Marne), se trouvent trois tableaux attribués à Jouvenet, parmi lesquels une Descente de Croix.

M. le baron de La Tullaye a l'obligeance de nous en donner la description suivante :

« L'élévation du tableau est de 1m. 30 ; sa largeur de 0m. 90 ; personnages de 0m. 50 de grandeur. Notre Seigneur est au pied de la croix. Etendu sur un grand linceul, ses bras raidis par la souffrance et la mort sont encore en croix. Il règne sur tout le corps, et dans l'expression de la tête, un sentiment inexprimable de souffrance ; mais rien ne peut égaler la hardiesse de la pose et du dessin. Deux disciples, à genoux, soulèvent le linceul, prêts à le laisser retomber. Le plus rapproché, la tête belle d'intelligence et remplie d'une douce expression de piété, paraît être saint Jean ; l'autre ressemble à saint Pierre ; il est incliné sur le corps du divin Maître, les bras étendus. Pose naturelle, bien comprise. La Mère du Sauveur, au même plan que les deux disciples, regarde le ciel avec une douleur dans laquelle on aperçoit une sublime résignation. La draperie bleue, dont elle est couverte, enveloppe la tête et provoque un clair-obscur d'un grand effet. Elle est accompagnée de deux femmes au troisième plan et dans la pénombre. Scène d'une vive douleur avec moins de

résignation. Puis, la croix dont on voit seulement le pied, et, de l'autre côté, un disciple contemplant ce tableau avec tristesse et stupéfaction, pendant qu'un homme, aux formes vigoureuses, à peu près nu, s'occupe d'assujettir une échelle, sans doute pour aller chercher un suaire qu'on voit suspendu et se détachant du fond sombre du ciel. Un plat de cuivre sur les terrains du premier plan, et un linge sanglant avec une éponge indiquent qu'on a dû, peu d'instants avant, laver les plaies du Sauveur. Voilà, Monsieur, la description de ce premier tableau (de la chapelle d'Écuny). Je ne puis que vous répéter ce que j'ai dit : Dessin hardi et vigoureux, coloris puissant, touche large, grande manière ; mais pas assez de soin dans les détails du faire pour une œuvre aussi arrivée à sa perfection. »

JÉSUS-CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Hauteur : 2m. 09. — Largeur : 1m. 45. — Au Musée de Toulouse.

Jésus-Christ est étendu sur le linceul qui va l'envelopper et que soutiennent Joseph d'Arimathie et un autre vieillard. La Vierge et les saintes femmes sont présentes et se livrent à la douleur. Le corps du Christ est lumineux et largement peint, les plans magistralement accusés et sans lourdeur. Les saintes femmes sont drapées avec

ampleur et noblement posées. Cette belle composition est signée et datée de 1714.

La ville de Dijon (église des Dames de la Visitation) possède un tableau représentant Jésus descendu de la croix, et les apprêts de la sépulture (n°. 61 de la Notice) ; mais ce n'est qu'une copie, d'après Jouvenet.

LES PÉLERINS D'EMMAUS.

Hauteur : 2m. 42. — Largeur : 1m. 70. — Figures de grandeur naturelle. — Musée du Louvre, n°. 303 ? Notice de M. Villot.

« Le Christ, assis à table entre ses deux disciples, bénit le pain ; plus loin, deux serviteurs, dont l'un apporte un plat.

« Collection de Louis-Philippe. — Acquis, en 1844, de M. le Marquis de Flers, pour 1,200 fr. »

L'ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

Premier exemplaire. — Hauteur : 1m. 90. — Largeur : 1m. 04. — Figures de grandeur naturelle. — N°. 302 du musée du Louvre. Notice de M. Villot

« Jésus-Christ, entre deux anges, s'élève au ciel en présence de la Sainte Vierge placée à droite, de saint Pierre et de trois autres disciples agenouillés. — Signé, à gauche : « Jouvenet, 1711. »

« Ancienne collection. — Ce tableau, autrefois de forme cintrée, fut placé, en 1711, dans une des chapelles de l'église de St.-Paul (quatrième à gauche). Il y fut peint sur place par Jouvenet. »

Deuxième exemplaire. — Hauteur : 1^{m}. 68. — Largeur : 0^{m}. 96. — N°. 71 du Musée de Rouen. — Catalogue de 1855.

« Escorté de deux anges, le Sauveur monte aux cieux. Parmi les apôtres présents, on reconnaît saint Pierre à la clef placée devant lui sur un livre. La Vierge contemple avec bonheur la gloire de son divin Fils. »

Ce tableau est signé : « J. Jouvenet, 1716. » « Ex dono DD. de La Roque-Hue, canonici et decani eccl. Roth., anno 1725. »

A l'occasion de ce tableau, M. de Chennevières écrit :

« L'Ascension de Jouvenet (du Musée de Rouen), signée et datée de 1716, l'année qui précéda la mort de ce peintre vraiment grand, et donnée à une église de Rouen, en 1725, par un chanoine, M. de La Roque-Hue, est sans doute une admirable répétition de celle qui se voit au Louvre. »

Il portait le n°. 129 du catalogue de Le Carpentier, et le n°. 119 du catalogue de 1846.

Ce beau tableau, avant d'être offert par M. de La Roque-Hue au Chapitre de la cathédrale, ornait primitivement la chambre du généreux chanoine.

Troisième exemplaire. — Élévation : 1^{m}. 50. — Largeur : 1^{m}. 15. — Personnages de 0^{m}. 30 de grandeur.

Dans la chapelle du château de Mme. la comtesse

de Sainte-Suzanne, à Écuny (Marne), se trouve, avec deux autres tableaux également attribués à Jouvenet, une Ascension de Notre-Seigneur. « Ce tableau, nous écrit obligeamment M. le baron de La Tullaye, occupe le maître-autel, et il est considéré comme le plus beau, parce que la composition est admirable et qu'il est plus terminé que les deux autres, surtout le dernier (Descente de Croix et Jésus-Christ chassant les Vendeurs du Temple).

« On voit une vaste arcade, sous laquelle se trouvent réunis tous les disciples et les saintes femmes. La Mère du Sauveur, saint Jean, les disciples, ont les regards et les mains tendus vers le ciel; quelques-uns sont à genoux. Beau dessin, poses hardies et naturelles, et surtout admirable sentiment et expression des figures, avec un puissant coloris: telles sont les qualités qui distinguent ce groupe et tout ce tableau. Au-dessus de l'arcade, et comme faisant un tableau séparé, Notre Seigneur s'élève dans des nuages brillants de lumière et dans l'éclat de toute sa majesté divine. Il est au milieu d'un groupe d'anges qui montent avec les nuées. Tout cela est d'un grand effet; et quelques défauts, qui rendent l'œuvre imparfaite, prouvent surabondamment que ce ne peut être un tableau copié. M. le comte de Sainte-Suzanne m'a souvent répété avoir vu le groupe du bas, sans l'arcade et sans le Sauveur avec les anges, dans un grand tableau qui

appartiendrait, si mes souvenirs sont fidèles, à la cathédrale de Meaux.

« Voilà, Monsieur, la description des tableaux que nous attribuons à Jouvenet *par tradition*, et parce qu'ils *portent l'empreinte et le cachet du grand maître.* Achetés par des amis de M. le comte de Sainte-Suzanne, je n'ai pu, jusqu'alors, m'enquérir des autres motifs qui les font attribuer à ce peintre ; car ils ne portent point de date et ne sont point revêtus de la signature de ce grand artiste. Cependant, il est hors de doute que ces tableaux ont l'empreinte de son talent, son coloris si doux et si fort, sa savante manière. Ces tableaux ne peuvent être des copies ; car il y a une largeur de touche, une vigueur dans les contours et un laisser-aller qu'un copiste ne saurait rendre. J'ai toujours pensé que ces tableaux étaient l'œuvre préparatoire d'un travail capital, l'ébauche terminée qui devait servir à la production d'une œuvre de génie. »

Depuis que notre ouvrage est livré à l'impression, une bonne fortune nous a procuré l'honneur de nous trouver en compagnie de M. l'abbé Langlois, chanoine honoraire de Rouen, ancien directeur de Maîtrise et membre de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de la même ville ; auteur de l'excellente *Histoire du prieuré du Mont-aux-Malades*, près Rouen. Ce savant prêtre nous a révélé l'existence de trois *Jouvenets* qui

nous étaient inconnus. Tous les trois se trouvent à Rouen. Ce sont :

1°. A l'Archevêché, la *Présentation au temple de N. S. J.-C.* ;

2°. Au premier monastère des Visitandines, *Apothéose de sainte Jeanne de Chantal* ;

3°. Au couvent de St.-Joseph, le *Christ bénissant les enfants.*

Nous sommes heureux de pouvoir donner ici la description de chacune de ces toiles, que nous tenons de l'obligeance d'un bon ami, M. l'abbé Guériteau, vicaire de St.-Maclou de Rouen.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Hauteur : 1m. 80. — Largeur : 1m. — Personnages de demi-nature au plus. — Au salon de l'Archevêché de Rouen.

« C'est la plus belle des trois pages que vous me révélez, je dirai la seule des trois où le pinceau de Jouvenet ait laissé des traces évidentes de son passage.

« La scène se passe entre deux grands portiques, probablement dans un coin du temple.

« Au centre, l'Enfant Jésus, porté sur les bras du vieillard Siméon ; la tête du vieillard est saisissante, d'une expression toute prophétique ; la sublime beauté de son regard dit bien au spectateur que cette âme est aux cieux. A droite du

vieillard, la prophétesse Anne dont le visage brille de la même expression.

« A gauche du prêtre, la Sainte Vierge, les yeux fixés avec la plus touchante modestie sur le pavé du temple.

« Une autre femme âgée (peut-être sainte Anne) contemple la scène avec la plus candide naïveté; elle est ravie de bonheur.

« Au premier plan, saint Joseph atteint deux colombes placées dans une cage à terre.

« Près du grand-prêtre se trouve un énorme chandelier supportant une lumière; un lévite y allume un cierge.

« Dans la partie à gauche, une femme portant un enfant se retire; probablement elle vient d'être purifiée. Le type tout ordinaire de cette femme donne une singulière élévation aux autres personnages.

« Pour compléter la scène, un vieillard et deux femmes (Jouvenet et ses deux filles?); plus, deux personnages dans l'ombre, deux anges aux grandes proportions, deux têtes.

« On peut résumer ainsi les qualités de ce tableau : bel effet de lumière; heureuse disposition des personnages ; expression très-remarquable dans la tête du vieillard, d'Anne, de Marie ; on retrouve dans les anges l'harmonie des couleurs que sut souvent si bien rencontrer l'auteur.

« Malheureusement ce tableau a été réduit et reverni. Son histoire m'est inconnue ; il n'en est fait aucune mention dans l'inventaire dressé au moment de la mort du cardinal de Croy. Le prince-cardinal collectionnait dans ses appartements, aux Tuileries, les toiles de Jouvenet. En 1830, sa galerie fut pillée, dévastée, les toiles déchirées, volées, vendues, dispersées. Probablement il en existe encore qui attendent l'heureux artiste qui les remettra en lumière. »

JÉSUS BÉNISSANT LES ENFANTS.

Largeur : 2m. 15. — Hauteur : 2m. 50. — Au couvent de St.-Joseph, à Rouen.

« En 89, ce tableau fut enlevé, plus tard placé au Musée de Rouen, puis donné aux Religieuses d'Ernemont, revendiqué par M. l'abbé Denise, alors chapelain de St.-Joseph, pour les Dames de St.-Jean; il fit enfin retour à ses légitimes propriétaires, par l'autorité de Mgr. l'Archevêque de Rouen.

« *Jésus bénissant les enfants* serait méconnaissable si on ne lisait au bas du tableau, à gauche : *Jean Jouvenet pinxit.* »

« Le tableau était ovale dans la partie supérieure ; l'humidité l'avait altéré, on le fit *remettre à neuf;* on coupa 1 mètre par le haut, on repeignit les têtes et les costumes auxquels on

n'épargna ni le bleu ni le rouge, et l'on en fit le tableau actuel, carré, terne, sans jour, sans dignité.

« J'excepte une jeune fille que sa mère pousse vers le Sauveur : sa timidité est pleine de grâce; son coloris, sa vie rappellent les vierges-enfants de l'auteur.

« J'excepte encore deux enfants dont l'un se presse contre Jésus, et dont les mains reposent sur les genoux du Sauveur; son regard sur le divin Maître est rempli d'une confiance ravissante. L'autre enfant est plus grand, il comprend mieux, il est timide et n'ose pas lever la tête. Ces trois enfants sont dignes du pinceau de Jouvenet.

« Mais le Sauveur lui-même, dont la main droite est étendue vers saint Pierre, qui repousse deux enfants, et dont le mouvement est arrêté par le geste et la voix de Jésus, doit aussi avoir été retravaillé.

« Trois apôtres et un vieillard heureusement groupés, mais ternes, sont placés à droite.

« Tous les personnages sont de grandeur naturelle.

« Une colonnade, dont la partie supérieure a été coupée, occupait le fond du tableau; une pyramide, le fond à gauche.

« La copie de ce tableau existe dans une église de l'arrondissement du Havre. »

§ 3. Tableaux représentant des scènes de la vie de la Sainte Vierge.

1. Éducation de la Vierge.
2. L'Annonciation.
3. Mariage de la Vierge.
4. La Visitation.
5. La Purification.
6. Malades guéris par l'intercession de la Sainte Vierge.
7. L'Assomption.

ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Hauteur : 1m. 05. — Largeur : 0 m. 75. — A Florence, galerie des Offices.

Voici, au sujet de cette toile, un extrait de l'aimable lettre que nous fait l'honneur de nous écrire M. Émil. Burci, inspecteur de la Galerie de Florence :

« Ce tableau se trouve placé dans la petite collection de l'École française de la Galerie des Offices, et il provient du dépôt des garde-meubles du grand-duc Léopold Ier., qui le fit déposer ici en 1793, comme il résulte des livres de nos inventaires, et d'une petite étiquette écrite derrière le tableau.

« Il représente l'Éducation de la Vierge.

« Sainte Anne est assise dans un fauteuil, au milieu du tableau, ayant sur ses genoux un parchemin avec des caractères imitant l'hébraïque,

qu'elle indique à la Vierge, laquelle est à genoux, sur un coussin de velours, à droite de sainte Anne, et tient les mains jointes, regardant sur le parchemin. En arrière, on voit saint Joachim qui s'appuie avec les mains sur le fauteuil; et, de plus, trois figures de jeunes filles qui travaillent; en haut, trois têtes de chérubins.

« Le mérite de cette peinture n'est pas remarquable, quoiqu'elle ne manque pas de vigueur dans la couleur. Elle n'a pas cette fermeté de pinceau qu'on voit dans les ouvrages plus distingués de ce peintre en France; et peut-être ce tableau appartient à ce période malheureux où la maladie de la goutte commençait à rendre moins ferme la main de ce peintre.

« C'est le seul ouvrage de ce maître que possède notre musée : nous n'avons ni son portrait dans la collection des peintres, ni d'autre tableau de lui, que je sache, à Florence. »

« On voit, à la cathédrale d'Évreux, dans le rétable de l'une des chapelles, un beau tableau représentant *Sainte Anne instruisant la Sainte Vierge;* tableau que quelques personnes ont attribué à Jouvenet, mais qui paraît décidément de Descours, peintre de Bernay, connu par de charmants portraits vers la fin du XVIIe. siècle (R. B.). »

L'ANNONCIATION.

Hauteur : 2m. 76. — Largeur : 1m. 95. — N°. 68 du Musée de Rouen. — Catalogue de 1855.

« Sur le premier plan, la Vierge, agenouillée, reçoit de l'Ange un rameau, signe de la paix que le Sauveur doit apporter au monde. Le Saint-Esprit plane sur ce groupe gracieux. Au milieu d'une gloire apparaît le Tout-Puissant, entouré d'anges et de chérubins. »

Ce tableau est signé : « J. Jouvenet, 1685. »

Il provient du couvent des Capucins de Sotteville.

Il figure sous le n°. 37 dans le catalogue de Le Carpentier.

Ce tableau fut prêté quelque temps à la chapelle du Collége ; il fut remplacé, au maître-autel, par l'Ascension de Le Tellier, et rentra au Musée, où il figura sous le n°. 56 dans le catalogue de 1846.

Le livret du Musée Fabre, à Montpellier, accuse dans cette collection une Annonciation de Jouvenet, sous le n°. 264 : « *La Vierge Marie reçoit avec respect la mission de l'ange Gabriel.* »

« Le Père-Éternel lui envoie le Saint-Esprit, et lui communique un rayon de gloire qui s'échappe de son sein. »

« Toile ovale. Hauteur : 0m. 56c. — Largeur : 0m. 71c. »

MARIAGE DE LA VIERGE.

Hauteur : 4m. 20. — Largeur : 2m. 75. — Église du Collége d'Alençon.

Nous devons la plus grande partie de cet article à l'obligeance de M. Léon de La Sicotière, et nous reproduisons avec bonheur l'aimable lettre dont il a bien voulu nous honorer :

« Ce tableau représente le Mariage de la Vierge. Marie et Joseph sont à genoux sur les marches d'un temple à riches colonnades. Joseph passe l'anneau nuptial au doigt de sa fiancée. Le grand-prêtre, debout derrière eux et les yeux levés au ciel, les bénit. L'Esprit-Saint vole au-dessus, sous la forme d'une colombe. A gauche (pour le spectateur) est un groupe de huit hommes, la plupart vus de buste ou de tête seulement. A droite, un groupe composé de cinq femmes, dont quatre debout et une assise, et d'un enfant nu qu'elle tient renversé dans ses bras, au premier plan, et qui joue avec les fleurs que lui présente une autre femme. Une des têtes de femme n'offre qu'un masque, au lieu d'un visage vivant. Celle du grand-prêtre est d'une très-belle expression. Le profil et les mains de la Vierge sont suaves ; la figure de sainte Élisabeth marque un intérêt plein de tendresse. Un homme, debout, au premier plan du groupe de gauche, et enveloppé d'une draperie rouge, est admirable de vigueur et de puissance.

« On aperçoit aussi de fort belles parties d'architecture. Mais sur le devant du tableau sont des personnages dont la pose, peu soignée, dépare quelque peu les autres parties de la composition.

« L'ensemble est d'une couleur assez éclatante et très-harmonieuse d'effet et de lumière, comme l'a dit un excellent juge, M. le marquis de Chennevières, dans ses *Notes sur quelques peintures du département de l'Orne*, à la suite de ses *Observations sur le Musée de Caen* (Argentan, Barbier, 1851, in-4°.). En somme, ce tableau, de la première manière du grand peintre normand, peut être considéré comme une de ses œuvres capitales. »

Ce tableau est signé et daté. On y lit : « J. Jouvenet pinx. 1691. »

Malheureusement, dit J. Houel, cette toile est négligée, déchirée, dans un état de dégradation irréparable.

« Il a été gravé, on le dit du moins, mais la gravure en doit être fort rare.

« Il provient de l'ancienne église des Jésuites d'Alençon. Il formait la contre-table de l'autel. C'était un don du fameux Père de La Rue, si célèbre comme poète latin, comme orateur et comme érudit, au collége qu'il avait habité, et dans lequel il avait professé plusieurs années.

« Après l'expulsion des Jésuites et l'attribution à la ville de leur établissement, il fut ques-

tion de vendre ce tableau, moyennant quelques centaines de livres (argent : *libræ, non libri*) et une copie. Heureusement que ce triste projet demeura sans effet. »

LA VISITATION OU LE MAGNIFICAT.

Naguères dans le chœur de Notre-Dame de Paris.

Ce tableau, destiné par Jouvenet au chœur de l'église de la Visitation, fut exécuté par cet artiste de la main gauche, après avoir été paralysé du côté droit.

En contemplant cette belle toile, on est loin de se croire vis-à-vis de l'œuvre d'un gaucher par accident. C'est son dernier ouvrage et un chef-d'œuvre unique en son genre.

« Quelle idée n'aurez-vous pas de Jouvenet, s'écrie l'abbé Laugier, en considérant ce superbe tableau ! Comme il se sent peu de la caducité de son auteur ! Qu'il y a de génie, de grandeur, de noblesse et de force ! Que l'effet en est pompeux et touchant, et qu'il fait de tort à ses voisins ! »

Les principales qualités de cette admirable toile sont : une composition riche, un ton harmonieux, un grand goût de dessin.

Siret, dans son *Dictionnaire*, en indique un second exemplaire à Madrid.

MALADES GUÉRIS PAR L'INTERCESSION DE LA VIERGE.

Voyez « *Ex-Voto*, » du Musée de Rouen (tableaux reproduisant divers sujets religieux).

L'ASSOMPTION DE LA SAINTE-VIERGE.

Premier exemplaire. — Hauteur : 3m. 04. — Largeur : 1m. 55. — Cintré. — A la contre-table du chœur de l'église de Montérollier, canton de St.-Saëns (Seine-Inférieure).

La Sainte-Vierge, vêtue de brillantes draperies bleues et rouges, s'élève au ciel dans une atmosphère délicieuse, entourée d'une multitude de têtes angéliques, et environnée d'une auréole de gloire. Sa figure, admirable d'expression, est empreinte d'une exquise douceur, et elle paraît jouir de la plus ineffable béatitude. Elle occupe les trois quarts du tableau. Dans tout le haut, à droite, des nuages et des rayons dorés. Au bas, à gauche, le tombeau de Marie, dont le couvercle est soulevé; à droite, plusieurs apôtres contemplent la Reine du monde qui s'envole aux cieux. Plus bas encore est la signature de l'artiste, telle qu'on la rencontre sur plusieurs de ses tableaux à Rouen et à Paris : « Jean Jouvenet pinxit, 1713; » l'année même où le célèbre peintre devint paralytique du côté droit. C'est, à n'en pas douter, un des derniers, sinon tout le dernier, que notre grand artiste ait exécutés de la main droite, alors qu'il produisait ses plus

beaux chefs-d'œuvre, que son talent était dans toute sa force et toute sa plénitude.

Nous sommes donc autorisé à croire que l'Assomption de Montérollier est un des plus superbes morceaux qui soient sortis du pinceau ferme et vigoureux de Jouvenet.

Malheureusement, ce magnifique tableau a subi toutes sortes de cruelles humiliations : après avoir été criblé de plomb en 1793, où il reçut, au milieu de la toile, une décharge de cinq ou six coups de fusil, il fut rentoilé il y a trois ans et horriblement mutilé par les peintres en bâtiments qui crurent produire une œuvre admirable en le barbouillant, en le défigurant complètement.

L'ensemble de cette composition rappelle, ce me semble, cette ancienne tradition fort répandue dans l'Orient. Quelques jours avant d'appeler à lui sa divine Mère, le Seigneur lui envoya l'archange Gabriel. Alors, dit saint Jérôme, on entendit, dans l'endroit où elle reposait, une douce harmonie qui fut, pour les saints apôtres, le signe que Marie les quittait. A ce moment suprême, redoublant de larmes et de prières, ils élevèrent les mains vers elle, et lui dirent d'une voix unanime : « O vous qui êtes notre mère ! vous nous quittez pour monter au ciel ; répandez sur nous votre bénédiction et ne nous abandonnez point ; car nous sommes faibles et malheureux. » Marie, tournant

sur eux ses regards mourants, leur dit, comme pour dernier adieu : « Soyez bénis, mes fils, jamais je ne cesserai de penser à vous. » Et bientôt les apôtres virent le Sauveur, accompagné de ses anges, venir recevoir l'âme de sa divine Mère. Cependant un des apôtres n'avait pu assister à la mort de Marie et recevoir sa suprême bénédiction ; il n'arriva que trois jours après son bienheureux trépas. Pénétré de douleur et de regret d'avoir été privé de ce bonheur, il supplia le sacré Collége d'ouvrir le tombeau de Marie, afin qu'il pût la contempler une dernière fois. On l'ouvrit, en effet. Mais, ô prodige ! le sépulcre était vide ; et des lis, symbole de pureté et de virginité, avaient poussé là où était couché son chaste corps, corps immaculé, corps trop saint pour rester dans la tombe, et que les anges et les archanges, les séraphins et les chérubins emportèrent sur leurs ailes, quand la voix de Dieu l'eut réveillée de son court sommeil.

Telle est la tradition qui paraît avoir inspiré notre peintre. La pierre du tombeau est renversée à l'écart, et l'on aperçoit, parmi les plis du linceul, les fleurs miraculeuses qui ont poussé dans le fond de la tombe. Un groupe d'anges, tenant un cahier de musique, semble chanter et dire : « Quelle est celle-ci qui s'élève du désert, si brillante de grâce et de vertus? C'est la Mère de notre Roi,

c'est notre Reine, c'est la sainte des saintes, la bien-aimée de notre Dieu, la colombe immaculée, la plus belle des créatures, etc. »

Deuxième exemplaire ; cintré. — Hauteur : 2m. 40 au milieu, 1m. 95 aux extrémités. — Largeur : 1m. 55. — A Vosseaux (Seine-et-Oise).

« Ce tableau, nous écrit l'obligeant M. l'abbé Gueudet, curé-doyen de Chambly, se trouve placé dans la chapelle abandonnée du vieux château en ruines de Vosseaux, sur la paroisse de Chambly. Il est très-lisiblement signé, à gauche : « J. Jouvenet fc., » sans date. Malheureusement il est dans un état de délabrement complet : les couleurs en sont tellement pâles et changées de ton, par l'effet de l'humidité ou par d'autres causes, que ce tableau perd beaucoup de sa valeur et de son mérite. »

On y voit la bienheureuse Mère de Dieu montant au ciel, environnée d'une multitude de figures angéliques enveloppées de nuages et de rayons célestes ; aucune des personnes divines ne paraît sur le tableau : seulement dans le haut, à droite, sont dirigés vers Marie des rayons divins. On n'aperçoit point non plus le tombeau de Marie, ni la figure d'aucun des apôtres.

§ 4. Tableaux représentant des portraits ou des actes de saints.

1. Les douze Apôtres.
2. Saint Pierre guérissant les malades.
3. Saint Simon.
4. Saint Barthélemy.
5. Martyre de saint André.
6. Saint Ovide.
7. Sainte Cécile.
8. Saint Bruno en prière.
9. Saint Louis sur le champ de bataille de la Massoure.
10. Saint Louis lavant les pieds aux pauvres.
11. Saint Louis supportant la Croix.
12. Mort de saint François.
13. Vision de sainte Thérèse.
14. Apothéose de saint Jean-de-Dieu.
15. Saint Martin.
16. Sainte Scholastique.
17. Convoi de saint Nicolas.
18. Apothéose de saint François de Paule.
19. Apothéose de saint Luc.
20. Apothéose de saint Jean.
21. Apothéose de sainte Jeanne de Chantal.

LES DOUZE APÔTRES.

Jouvenet, en compagnie des Coypel et des Poërson, travailla plusieurs années aux plafonds des Invalides. Il y peignit les figures des douze Apôtres, de 14 pieds de haut, dont le Musée de Rouen possède les douze précieuses esquisses. Il n'y a pas beaucoup de peintres français qui aient enlevé aussi magistralement des figures de cette dimension. Aussi le retentissement qu'eurent ces vaillants travaux le firent-ils nommer directeur de l'Académie, à la place de Coisevox, et, plus tard, un des quatre recteurs perpétuels, à la place de Noël Coypel.

Ces peintures furent terminées en 1702.

Les figures ont été gravées par Cochin.

Généralement, dit Jouy, on n'admire pas assez cette belle coupole des Invalides de Paris.

Ce fut à Le Brun que Jouvenet dut l'entreprise de ce grand et magnifique ouvrage.

« Le Brun, dit Le Carpentier, fut animé du zèle à faire briller les grands talents ; il le porta à présenter Jouvenet à Louis XIV, qui lui ordonna de peindre à fresque *(sic)* les douze Apôtres, de forme colossale, qui décorent le pourtour de ce dôme unique en France. On sait de quelle manière et avec quelle supériorité notre illustre compatriote

s'acquitta de ce travail immense qui mit le sceau à sa réputation. »

Les douze esquisses du Musée de Rouen figurent au Catalogue de 1855, sous les n°s. 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 et 67.

Ces esquisses ont les dimensions suivantes : largeur : 0^{m}. 40^{c}.; hauteur : 0^{m}. 80^{c}.

Ces magnifiques peintures, placées entre les fenêtres du dôme des Invalides, forment douze tableaux de 30 pieds de hauteur chacun sur 11 de largeur par le bas et 8 par le haut. Chacun des personnages est accompagné de groupes d'anges. Pour apprécier toute la beauté de l'intérieur de ce dôme, il faut se placer dans le chœur, près du maître-autel.

SAINT PIERRE GUÉRISSANT LES MALADES.

Au Musée de peinture de Caen.

Le tableau de cabinet ou de petit autel représentant saint Pierre guérissant les malades (n°. 170 du Catalogue du Musée de Caen) est une belle esquisse terminée, comme Jouvenet en a souvent peint, pour les exécuter sur des toiles plus grandes; celle-ci est d'une couleur forte et harmonieuse.

Au milieu du tableau, saint Pierre élève la main droite vers le ciel qu'il invoque du regard. Il bénit de la main gauche un enfant mourant, que

lui présente une femme à genoux. A ses pieds un homme, accroupi et la tête basse, paraît accablé sous la douleur physique.

Sur le devant du tableau, à gauche, un homme se courbe et se dispose à soulever une femme étendue sans mouvement sur un matelas. Un enfant se roule sur le sein de l'agonisante, et semble craindre qu'on ne cherche à le séparer de sa mère.

A droite, un homme malade, à demi soulevé de son matelas par un autre qui l'enlève avec effort. Le premier tend les bras vers le Saint et l'implore.

La scène se passe dans une rue. Au fond, on aperçoit un monument d'une architecture sévère.

SAINT SIMON, MARTYR.

Hauteur : 0m. 77. — Largeur : 0m. 47. — Figures de 0m. 48.— Au Musée de Grenoble.

Le Saint, vu de face, les mains jointes, soutenu par deux anges, regarde le ciel. Au-dessous, un autre ange tient une scie, instrument du supplice de saint Simon.

Cette esquisse a été acquise avec le premier fonds de souscription, lors de la fondation du Musée.

SAINT BARTHÉLEMY, MARTYR.

Hauteur : 0m. 77. — Largeur : 0m. 47. — Figures de 0m. 48. — Au Musée de Grenoble.

Il est à genoux sur un nuage ; une main appuyée sur son cœur, le corps tourné à gauche, la tête vue de profil. A ses côtés sont deux anges, dont l'un, sur le devant, tient un couteau, instrument du supplice de saint Barthélemy.

Cette esquisse, comme la précédente, a été acquise avec le premier fonds de souscription, lors de la fondation du Musée.

MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

On trouve, dans le *Voyage pittoresque de Paris*, que Jouvenet peignit le Martyre de saint André pour une chapelle de l'église de St.-Roch.

C'est une des œuvres de sa jeunesse, mais pourtant « que l'on regarde, dit le *Mercure* de 1730, comme une pièce achevée. »

APOTHÉOSE DE SAINT LUC, ÉVANGÉLISTE.

Toile (Fausse mesure) : 1m. de hauteur. — 1m. 30 de largeur. — Musée de Rouen.

On voit sur cette toile saint Luc, accompagné de son animal symbolique, le Bœuf. Il y entre une douzaine de personnages.

Cette charmante esquisse est très-remarquable par son dessin pur et correct et ses raccourcis (jambes d'anges). Il est peint d'une manière fort large ; le ton en est chaud, les draperies belles de légèreté. Malheureusement cette magnifique page se ressent trop de la restauration qu'on lui a fait subir.

Donné au Musée, en 1858, par Mg[r]. Blanquart de Bailleul, archevêque de Rouen, ce tableau se trouve dans la galerie Jouvenet, à gauche en entrant.

APOTHÉOSE DE SAINT JEAN, ÉVANGÉLISTE.

Toile (Fausse mesure) : 1m. de hauteur. — 1m. 30 de largeur. — Musée de Rouen.

Saint Jean est accompagné de son emblème, l'Aigle.

Cette esquisse, quoique inférieure à la précédente, est cependant d'un grand mérite et digne du pinceau d'un grand maître. Les draperies bleues de l'ange placé à la gauche du tableau sont croustillantes et parfaitement fouillées, mais d'un ton trop criard.

Il entre, dans ce tableau, une douzaine de personnages.

Il est regrettable pour ce tableau, comme pour le précédent, qu'il ait été restauré.

Donné, en 1858, par Mg[r]. Blanquart de Bailleul,

au Musée de Rouen, il est placé dans la galerie Jouvenet, à droite en entrant.

SAINT OVIDE.

Hauteur : 2m. 60. — Largeur : 1m. 72. — Figures plus petites que nature. — Au Musée de Grenoble.

Sur des degrés, le Saint, vu de face, vêtu d'une robe blanche, à genoux, et les bras étendus, lève les yeux au ciel. Derrière lui, un bourreau lève une épée pour lui trancher la tête. Sur le même plan, plusieurs personnages affligés, et dans une niche, une idole assise.

Sur le devant, à droite, deux hommes assis : l'un, vu de profil, regarde le Saint ; l'autre, vu de face, paraît effrayé. A gauche, une femme debout, vue de face, tenant un enfant, cache son visage.

Au milieu, à terre, des vêtements, un casque et un bouclier. Au-dessus, dans les nuages, plusieurs anges dont un porte une couronne. Signé : « J. Jouvenet, 1690. »

Ce tableau fut peint par Jouvenet pour être placé dans une chapelle du couvent des Capucins, à Paris (D'Argenville, t. II, p. 339 et 354).

Il a été donné par l'Administration départementale, lors de la fondation du Musée de Grenoble (an IX de la République).

Ce fut, à ce qu'il paraît, le premier tableau que Jouvenet produisit de son propre mouvement

et pour son compte personnel. On voit dans cette œuvre une manière raide que l'artiste a depuis changée totalement; mais la composition est bien ordonnée et décèle déjà un grand talent, qui fait deviner les chefs-d'œuvre qui doivent bientôt l'immortaliser.

SAINTE CÉCILE.

8 pieds sur 5 pieds 4 pouces. — Au musée de Rouen, sur le Catalogue Le Carpentier.

Ce tableau représente sainte Cécile sous les traits de Mlle. de Beuvron. Il fut enlevé, au moment de la Révolution, au premier monastère de la Visitation, à Rouen.

SAINT BRUNO EN PRIÈRE.

Hauteur : 0 m. 70. — Largeur : 0 m. 57. — Musée de Lyon.

Ce tableau représente saint Bruno en prière : deux Pères Chartreux admirent avec le plus silencieux respect la piété de saint Bruno.

Le graveur Drevet a fait une estampe de ce tableau.

« Un amateur (d'Évreux) possède un tableau assez beau représentant, je crois, *saint Bruno dans la solitude.* Le propriétaire de ce tableau (M. Ledoux de Bacquepuis) l'attribue hardiment à Jouvenet; mais je n'oserais l'affirmer, » nous écrit M. Raymond Bordeaux.

SAINT LOUIS SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE MASSOURE.

Dans la chapelle de St.-Louis, dit M. J. Houel, Jouvenet a peint ce guerrier législateur sur le champ de bataille de Massoure, en Afrique.

Le Roi prend soin des mourants ; au milieu du tableau, on voit un officier de distinction grièvement blessé ; un des deux prêtres qui sont à gauche lui présente un crucifix ; un chirurgien le panse, et saint Louis est déjà vu par le mourant entouré d'une auréole de gloire. Un ange, qui plane en l'air, tient des couronnes et des palmes pour ces héros chrétiens ; tout-à-fait sur le devant, un robuste soldat relève un camarade blessé.

Il y a, dit le sage Piganiol de La Force, des touches de grand peintre, un goût de dessin svelte et noble dans saint Louis, plus prononcé dans les soldats ; il est correct dans les uns et dans les autres.

SAINT LOUIS LAVANT, LE JEUDI SAINT, LES PIEDS DES PAUVRES.

Voici, au sujet de cette toile, ce que nous fait l'honneur de nous écrire le savant M. Floquet, correspondant de l'Institut :

« Je vis autrefois à Rouen, chez l'abbé Eudes, chanoine, ancien curé de St.-Patrice, un joli tableau de chevalet, peint par Jouvenet, re-

présentant saint Louis lavant, le jeudi saint, les pieds des pauvres. Il appartint plus tard à l'abbé Denize, chanoine, qui l'avait acheté à la vente ; j'ignore ce qu'il est devenu à la mort de ce dernier. Il avait été peint pour la chapelle d'une résidence royale dont ma mémoire ne peut, en ce moment, retrouver le nom.

« Aux côtés du pieux monarque se trouvent la reine Blanche et saint Thomas d'Aquin.

« Cette belle composition, que possède l'abbé Eudes depuis 30 ans, ajoute J. Houel, n'a pas été assez étudiée ; des amateurs ayant quelque expérience seraient tentés, à cause du dessin de plusieurs têtes, de l'attribuer au peintre de la Grande-Chartreuse. »

SAINT LOUIS SUPPORTANT LA CROIX PORTÉE PAR DES ANGES.

6 pieds sur 3 pieds 10 pouces.

Copie, d'après Jouvenet, provenant du prieuré de St.-Louis. Ce tableau en fut enlevé en 1791.

MORT DE SAINT FRANÇOIS.

Hauteur : 2m. 15. — Largeur : 1m. 35. — N°. 73 du Catalogue du Musée de Rouen, de 1855.

« La scène se passe dans une cellule, où le Saint, revêtu des habits de son ordre, est étendu sur une misérable couche, serrant avec ferveur un

crucifix tenu par un religieux, qui semble lui adresser des exhortations auxquelles le mourant prête une oreille attentive. Les autres moines qui l'entourent s'empressent de lui rendre les derniers soins : l'un d'eux lui jette de l'eau bénite sur le corps ; un autre lit les prières des agonisants, tandis qu'un ange, supporté par un nuage, lui apporte la couronne de la béatitude céleste. »

Ce tableau provient du couvent des Capucins, à Rouen. Il est inscrit dans le Catalogue de Le Carpentier sous le n°. 51.

« La *Chronique de la Peinture* donne ce tableau à Restout, et l'on assure qu'il a été repeint en entier par Jouvenet, son oncle. Il avait beaucoup souffert par le temps, et il a été rentoilé et remis dans le meilleur état. »

On raconte qu'un jour Restout, neveu et disciple favori de Jouvenet, peignait une tête dans un grand tableau : Jouvenet lui enleva la brosse pour donner plus d'expression à cette tête. Mais il venait de tomber paralysé du côté droit, et la main malade n'obéissait plus au génie de l'artiste. Alors il passa son pinceau dans la main gauche et fut tout surpris de retrouver son adresse et sa vigueur. Ce tableau qu'il acheva ainsi est la Mort de saint François, du Musée de Rouen.

Cette magnifique toile a excité l'admiration de tous les écrivains et de tous les artistes, qui sont

unanimes pour en exalter le mérite et les beautés.

« Ce tableau, dit M. Court, l'habile peintre auquel est confiée la direction du Musée de Rouen, ce tableau, qui ne se rattache en rien à la manière d'aucun autre peintre et qui est le plus haut type du talent particulier de son auteur, comme le plus beau qu'il ait jamais exécuté, réunit à notre avis toutes les qualités que nous avons déjà reconnues à Jouvenet. »

« Ce travail, dit à son tour le judicieux J. Houel, est digne en tout point de la réflexion des artistes et des hommes de goût : d'abord, toutes les figures sont de profil, peut-être à cause de la difficulté de faire des têtes de trois quarts ou de face pour une main peu agile ; ensuite, la couleur et le ton sont beaucoup plus chauds que dans ses autres ouvrages : comme si l'artiste eût pesé davantage, étudié avec plus de circonspection, repassé avec plus de patience ; les parties anguleuses sont plus profondes ; enfin, à l'exemple de Le Sueur, voulant vaincre la difficulté de peindre six robes de Religieux de la même couleur l'une près de l'autre, mais sur des plans différents, il s'en est tiré avec un rare bonheur. »

Enfin, Noël, dans ses *Essais,* nous parle de ce tableau comme du plus précieux de tous ceux de Jouvenet. « Le sujet, dit-il, paraissait difficile à traiter ; il l'eût été en effet pour tout autre que

Jouvenet, à cause de l'uniformité du costume. Cette difficulté a fait enfanter à ce peintre un des plus beaux tableaux qui soient sortis de sa main et tel qu'on peut, à juste titre, le regarder comme un de ses chefs-d'œuvre. Il est rare de trouver un morceau qui réunisse autant de beautés, soit dans l'entente du clair-obscur, soit dans la touche ferme et spirituelle, soit enfin dans l'expression naturelle et vraie et dans la couleur vigoureuse, qui président à chaque partie du tableau. »

VISION DE SAINTE THÉRÈSE.

Hauteur : 0m. 62. — Largeur : 0m. 33. — N°. 72 du Catalogue de 1855 du Musée de Rouen.

Dans cette extase mystique, la Sainte, soutenue par des anges, aperçoit Jésus-Christ qui, entouré de chérubins, l'appelle au séjour céleste.

Ce tableau provient de la collection Lemonnier. Il fut un de ceux qui, lors de la nouvelle classification de 1836, portant le n°. 38, devaient être enlevés au Musée de Rouen.

APOTHÉOSE DE SAINT JEAN-DE-DIEU.

A l'hôpital de la Charité des Hommes, quartier St.-Germain-des-Prés, dans la chapelle, vis-à-vis le tombeau de Claude Bernard, on plaça l'Apothéose de saint Jean-de-Dieu, peinte par notre artiste rouennais.

SAINT MARTIN.

« Le czar Pierre Ier., venu à Paris, ayant accepté plusieurs tableaux exécutés aux Gobelins, en tapisserie, choisit, entre autres, le Saint Martin de Jouvenet. Cette belle tenture est maintenant à St.-Pétersbourg. »

Celui qui écrivait ces lignes a eu en vue, nous n'en pouvons douter, les quatre magnifiques toiles peintes par Jouvenet pour le couvent de St.-Martin, mais dans lesquelles il n'est aucunement question de son patron, de saint Martin, le grand Thaumaturge des Gaules. Ces tableaux représentaient, comme nous savons :

1°. Jésus chassant les vendeurs du Temple;
2°. La Résurrection de Lazare ;
3°. La Pêche miraculeuse ;
4°. Repas chez Simon.

SAINTE SCHOLASTIQUE.

Ce tableau a été gravé par Thomassin.

SAINT JÉRÔME.

Le Musée de Rennes possède un magnifique tableau, représentant saint Jérôme, que quelques personnes attribuent à Jouvenet, et qui serait une de ses plus belles œuvres : c'est un morceau de la force de la fameuse Descente de Croix du Louvre.

CONVOI DE SAINT NICOLAS.

A Notre-Dame de Versailles, dans la chapelle de St.-Nicolas, avaient été placés deux tableaux peints sur bois par Jouvenet, et l'on peut dire qu'il s'est surpassé dans celui qui représente le convoi qui accompagne le corps de saint Nicolas qu'on va inhumer.

APOTHÉOSE DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE.

Hauteur : 3 m. 20. — Largeur : 2 m. 40. — Dans l'église Saint-Jean-de-Malte, à Aix.

Cette toile fut donnée à la ville d'Aix, en 1825 ou 1826, par le roi Charles X, avec plusieurs autres tableaux. Ce don, destiné au Musée de la ville, fut distribué provisoirement aux églises, d'où il n'a jamais été retiré.

Nous devons à l'obligeance de M. J. Gibert, conservateur-directeur du Musée de peinture de la ville d'Aix, la description de ce tableau du grand artiste rouennais.

« Le tableau dont j'ai l'honneur de vous entretenir représente l'apothéose de saint François de Paule. Cinq figures d'anges élèvent vers le ciel le Saint, revêtu du costume de son ordre, tandis qu'en haut du tableau, à droite du spectateur, le Christ se penche sur une masse de nuages pour le recevoir ; enfin le Père-Eternel, placé sur un plan plus

éloigné, participe à cette scène glorieuse. Quelques têtes de chérubins complètent la composition.

« Chacun des anges du groupe principal, tout en concourant à l'unité de l'action, tient à la main un signe symbolique de la vie du Saint : ainsi celui de droite porte un globe terrestre ; celui de gauche, une fleur ou branche de lis ; le plus élevé, une couronne blanche et un miroir où est écrit le mot *Charitas;* enfin, les deux autres sont armés des instruments de la Passion.

« Ces figures sont de grandeur naturelle, et on lit au bas du tableau, à gauche, la signature *J. Jouvenet*, 1691, écrite en gros caractères.

« Comme toutes les productions de ce maître, cette peinture est avant tout décorative ; la composition mouvementée et la largeur de l'effet en révèlent parfaitement l'auteur : cependant ce tableau diffère des belles pages qui sont au Louvre, par une touche plus légère et un coloris moins jaunâtre ; peut-être aussi, outre une importance bien inférieure, n'a-t-il pas toute l'énergie de ces derniers.

« Quoi qu'il en soit, c'est l'œuvre d'un grand peintre dont le nom est à la tête de notre École française, à côte des Poussin et des Le Sueur. »

APOTHÉOSE DE SAINTE JEANNE DE CHANTAL.

Largeur : 1m. 25. — Hauteur : 2m. 10. — Au premier monastère de la Visitation, à Rouen.

Il y a, dans ce tableau, trois actions ainsi divisées :

1°. Apothéose de sainte Jeanne de Chantal, en haut, au centre;

2°. A gauche, en bas, une Visitandine avec ses élèves ;

3°. A droite, en bas, saint François de Sales donnant à la Sainte la Règle de la Visitation.

Et d'abord, l'Apothéose. — « Le Sauveur, embrassant du bras droit la croix, est placé à gauche en entrant ; il tend la main gauche vers saint François.

« Un peu plus bas, au centre, le saint évêque, en habits épiscopaux, est tourné et incliné vers sainte Chantal ; il a sur les lèvres un sourire fort gracieux ; il donne une main à la Sainte qui est à droite, dans le costume de l'Ordre. Deux petits anges tiennent une couronne de fleurs sur la tête de la Sainte.

« La Sainte est portée sur un nuage, et escortée plutôt que soutenue par deux grands anges qui rappellent tout-à-fait le *Triomphe des Évangélistes.* Cette partie du tableau seule me paraît être de Jouvenet.

« Le deuxième épisode est fort mal soigné. Une Visitandine, sans expression, est auprès de trois jeunes élèves portant l'uniforme ; elle ne les regarde point, et ne paraît avoir aucune raison de se trouver là, non plus que les enfants. Un temple grec, assez semblable à celui de Jérusalem, dans le *Mariage de saint Joseph* (de Raphaël), clôt à gauche la perspective.

« Le troisième compartiment est meilleur. Saint François de Sales, en mitre et en chape, est assis ; deux acolytes l'accompagnent avec cierges ; derrière, deux chapelains, dont l'un porte la crosse, l'autre le pontifical ; les quatre enfants ont la tonsure monacale et le capuchon.

« Le Saint tend à sainte Chantal un volume relié (la Règle, je crois,) que la Sainte reçoit à genoux. Cinq autres religieuses l'accompagnent, dans des attitudes diverses.

« Au bas du tableau, se trouve le double écusson des donateurs : celui de droite est un fond *d'azur au chevron d'argent avec trois étoiles, 2 et 1*. A gauche, le champ est de *sable à la bande de gueules; au premier quartier, un arbre, et au second, un lion rampant*. Les deux écus sont surmontés d'une couronne de marquis.

« Ce tableau, comme celui de l'Archevêché, a été réduit afin de pouvoir le faire entrer dans un cadre formé par le parquet du Parloir. »

Nous devons à l'obligeance des Dames de la Visitation quelques renseignements tirés des archives du monastère.

Ainsi, la circulaire de 1768, à l'occasion de la canonisation de leur fondatrice, porte que « le tableau qui nous occupe est enrichi d'un cadre doré, lequel seul coûte 200 livres, et est un don de M. de Normanville et de M. d'Ausseville, son frère. Ces Messieurs en ont fait présent au monastère, en considération de Mesdames leurs épouses que nous avons eu l'honneur d'élever parmi nos pensionnaires, jusqu'au moment de leur établissement. »

Si nous osions exprimer ici toute notre pensée, nous dirions que nous doutons beaucoup que Jouvenet ait jamais donné un coup de pinceau sur cette toile. Ce ne peut être, tout au plus, qu'un ouvrage de quelque élève, même peu habile, à l'exception de l'ange dont nous avons parlé.

§ 5. Divers sujets religieux.

1. Dieu au-dessus des nuages.
2. Dieu le Père.
3. La Pentecôte.
4. Un *Ex-Voto.*
5. L'extrême-Onction.
6. Deux Malades.
7. Vue du maître-autel de N.-D. de Paris.

8. Une Élévation.
9. Louis XIV touchant les écrouelles.

DIEU AU-DESSUS DES NUAGES.

Indiqué par J. Houel, comme appartenant à un M. Villiers.

DIEU LE PÈRE.

L'un des trois ronds, au-dessus des autels, peints par Jouvenet au collége Mazarin. Celui-ci se remarquait au maître-autel.

LA PENTECÔTE.

Dans la chapelle du Palais de Versailles.

En 1709, Jouvenet peignit la Pentecôte à la chapelle de Versailles au-dessus de la tribune du Roi. Louis XIV, ravi de cet ouvrage, augmenta de cinq cents livres la pension de 1,200 livres que le peintre recevait de l'État.

La Descente du Saint-Esprit occupe toute la voûte au-dessus de la chapelle du Roi. Le Saint-Esprit, objet principal de la scène, représenté sous l'emblème d'une colombe, est lumineux et éclaire tout le haut du tableau. La dégradation de la lumière se fait sentir en descendant sur des groupes d'anges. Les nuages sont heurtés et comme dans un grand mouvement. La Vierge est au milieu du Cé-

nacle avec les disciples. Son attitude est noble et contraste avec la simplicité des saintes femmes; saint Pierre, assis, a une jambe étendue qui sort du cadre. Près de saint Jean est une belle femme, un genou en terre et les mains étendues. Entre cette figure et l'angle de la voûte, un disciple est assis et en raccourci. Le peintre, savant dans l'art de l'optique et de la perspective, a produit, dans un espace de deux pieds, une figure qui semble en avoir six ou sept. Plus de trente personnages se meuvent dans cette composition.

UN EX-VOTO.

Hauteur : 2m. 04. — Largeur : 3m. 10. — N°. 54 du Musée de Rouen. Catalogue de 1855.

Ce tableau porte dans le Catalogue Le Carpentier le n°. 38, et le n°. 1 dans le Livret de 1846.

Un homme et une femme malades supplient leur patronne de demander leur guérison à Dieu.

« Nous admirons, dans cette belle œuvre, nous dit M. Court, quelques pages vraiment raphaélesques, qui rappellent les plus savantes compositions du maître par excellence. »

Nous trouvons curieux de faire, vis-à-vis de ce tableau, le rapprochement qui suit :

« L'Éloge de M. Restout (1768) avance qu'on pouvait juger des talents de Jean Restout par le tableau qu'on voyait encore dans l'église des Cor-

deliers de Rouen, sous la première arcade du bas-côté à droite, en allant au chœur. Le sujet de ce tableau est un vœu fait à la Vierge par un malade couché dans son lit. » « En cherchant, dit M. de Chennevières, dans le travail récent et si curieux de M. Ch. de Beaurepaire (*Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen*), ce que Le Carpentier avait recueilli, lors de la Révolution, aux Cordeliers de Rouen, je trouve tout d'abord un « Ex-Voto, » par Jouvenet. Ce tableau, de forme ogive, a été remis sur toile et fort bien restauré par les ordres du département. Ce tableau fut conservé pour le musée de Rouen et se trouve décrit ainsi dans le catalogue du Musée par M. Descamps (1818) : « Un Ex-Voto par Jouvenet : deux malades, de sexe différent, couchés dans des lits séparés, invoquent la Sainte qui a leur confiance, pour qu'elle demande à Dieu leur guérison. »

« Que le lecteur nous pardonne, continue M. de Chennevières ! Mais, en lisant cette description, nous n'avons pu n'être pas frappé de la singulière analogie du sujet avec celui traité par Jouvenet pour ces mêmes Cordeliers ; nous ne penserions jamais qu'un certain air de famille dans les deux pinceaux ait pu faire prendre un tableau du beau-frère de Jouvenet pour une œuvre du grand maître. Ce serait, en vérité, trop d'honneur pour le pauvre Jean Restout. »

DEUX MALADES.

Tableau simplement indiqué par J. Houel, qu'il ne faut peut-être pas distinguer du précédent. — Date incertaine.

L'EXTRÊME-ONCTION.

Hauteur : 2 m. 23. — Largeur : 1 m. 72. — Figures de petite nature. — N°. 304 du Musée du Louvre : Notice de F. Villot.

« Au premier plan, une femme éplorée, assise, le coude appuyé sur une table et les mains jointes ; auprès d'elle un jeune enfant debout qui la prend par le bras. Au second plan, un moribond est étendu sur un lit, la partie supérieure du corps à découvert ; un prêtre, revêtu de son étole, lui fait l'onction de l'huile sainte dans une main qu'un assistant est obligé de tenir. Au pied du lit, une vieille femme en pleurs et une jeune fille contemplant le mourant. Plus loin, d'autres personnages dans l'affliction. A droite, au-dessus de la tête du vieillard expirant, la Vierge, vue de profil, assise sur des nuages et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux.

« Gravé par Masquelier jeune, dans le Musée français. — Filhol, t. II, pl. 1. — Landon, t. I, pl. 47.

« Musée Napoléon. — Ce tableau fut placé par Jouvenet à St.-Germain-l'Auxerrois, près du

tombeau du chancelier d'Aligre, dans la chapelle de la famille de Rostaing.

« On pense que Jouvenet a voulu représenter saint Auxhaire, archevêque de Hambourg et de Brême, à la fin du IXe. siècle, qui, suivant les légendaires, guérissait les malades par la prière et l'onction de l'huile. »

VUE DU MAÎTRE-AUTEL DE N.-D. DE PARIS.

Hauteur : 1^m. 62. — Largeur : 1^m. 41. — Figures de 0^m. 32. — N°. 305 du Musée du Louvre : Catalogue de M. Villot.

« L'abbé De La Porte, chanoine jubilé, se retourne pour donner la bénédiction aux assistants, à la fin de la messe. Au premier plan sont en prière deux femmes et un enfant, deux seigneurs et deux religieux.

« Gravé par Réville, Benoît et Leroux, dans le Musée royal. — Filhol, t. X, pl. 675. — Landon, t. I, pl. 48.

« On croirait que l'architecture est l'ouvrage d'un nommé Feuillet, que Jouvenet employait pour des travaux de ce genre. Antoine De La Porte, chanoine jubilé de l'Église de Paris en 1650, et prêtre en 1651, avait fait divers dons à la cathédrale, parmi lesquels se trouvait un soleil d'argent, de cinq pieds de haut, exécuté par Ballin. En mémoire de ces dons, le Chapitre ordonna que son portrait serait exécuté par Jouvenet. L'abbé De La Porte mourut

le 24 décembre 1719, âgé de 83 ans ; il fut enterré au bas de la grande porte du chœur (On appelle chanoines jubilés ceux qui ont servi leurs prébendes pendant 50 ans). »

ÉLÉVATION.

Beau et grand tableau peint sur place, par Jouvenet, au maître-autel des Religieuses de la Croix, quartier St.-Antoine, rue Charonne.

« Ce tableau, dit J. Houel, dont l'esquisse est à Rouen, est une des pièces principales du Musée de Dijon. » Il n'y est plus aujourd'hui (Voyez Élévation de Croix).

LOUIS XIV TOUCHANT LES ÉCROUELLES.

Hauteur : 1m. 52. — Largeur : 1m. 05. — Dans la chapelle de St.-Marcoul, église de l'ancienne abbaye de St.-Ricquier, près Abbeville.

« Ce tableau a été peint, en 1690, par le célèbre Jean Jouvenet, peintre du siècle de Louis XIV, directeur et recteur perpétuel de l'Académie royale de peinture. Il le fit en concurrence avec les meilleurs peintres de son temps, tels que Coypel, Hallé et les frères Boullongne. Le pieux abbé d'Aligre, qui faisait la dépense de ce tableau, promit une médaille d'or de 200 livres pour celui qui le ferait le mieux. Cette victoire fut remportée par Jouvenet. Ce tableau victo-

rieux représente Louis XIV, touchant les écrouelles et disant aux malades : « Le Roi te touche ; Dieu te guérisse. » Les malades, chez qui on remarque la foi la plus vive, sont présentés au Roi par le Grand-Dauphin. Madame de Maintenon est à genoux, tenant devant elle le duc du Maine, son élève. Le Monarque est escorté de ses gardes et accompagné du vénérable abbé de St.-Ricquier, la tête ceinte de l'auréole.

« Toutes les figures sont frappantes de ressemblance et d'expression. On y reconnaît le pinceau ferme et vigoureux de Jouvenet, et la richesse de sa composition. » (Notice qui accompagne ce tableau dans l'église de St.-Ricquier).

D'Argenville et M. de Chennevières ont parlé de ce tableau avec beaucoup d'éloges, mais n'ont certainement pas dépassé les limites d'une juste appréciation. Aucune toile de maître ne présente un coloris plus riche et plus harmonieux. C'est un des plus beaux tableaux de chevalet qui soient sortis du pinceau de Jouvenet.

M. Le Tellier, professeur de dessin, à Amiens, a fait de ce tableau une charmante aquarelle pour le portefeuille de M. le duc de Luynes.

M. Dusevel, inspecteur des monuments historiques de la Somme, a fait remarquer, avec beaucoup de raison, que, dans cette composition, il fallait voir saint Ricquier lui-même au lieu de

l'abbé d'Aligre; l'artiste n'eût point osé orner de l'auréole la tête d'un simple abbé encore vivant.

Il décore aujourd'hui même le rétable d'autel de la chapelle de St.-Marcoul; c'est du reste à ce saint que nos Rois devaient, comme chacun sait, le pouvoir de guérir les scrofuleux. Il occupe donc parfaitement la place qui lui convient dans cette basilique où toute chose est si convenablement placée, grâce aux soins intelligents du savant et vénérable abbé Padé, de si regrettable mémoire.

II. FABLE ET ALLÉGORIE.

Le nombre en est d'une vingtaine, que nous diviserons naturellement en deux sections :

1°. Allégorie;
2°. Fable.

§ 1er. ALLÉGORIE.

1°. Triomphe de la Justice;
2°. Attributs de la Justice;
3°. Triomphe de la Religion;
4°. La Mécanique;
5°. Le Coucher du Soleil;
6°. L'Hiver.

LE TRIOMPHE DE LA JUSTICE, OU L'INNOCENCE POURSUIVIE PAR LE MENSONGE ET LA FUREUR, ET SE RÉFUGIANT DANS LES BRAS DE LA JUSTICE.

Admirable toile, peinte par Jouvenet pour le plafond de la seconde chambre des Enquêtes du Parlement de Rouen.

Jouvenet venait de tomber paralysé du côté droit lorsqu'on lui proposa de peindre ce plafond. Jouvenet aimait trop sa ville natale pour rester insensible à une telle proposition : il ne consulte alors que son ardeur et son patriotisme, et il exécute le plafond avec la même fermeté de dessin que s'il l'eût peint de la main droite.

La nouvelle de cette peinture merveilleuse ne fut pas plus tôt répandue à Paris, que les plus grands artistes voulurent s'en assurer par leurs propres yeux. Leur admiration égala leur surprise ; ils avouèrent que tout, dans cette peinture, offrait l'empreinte du génie. En effet, il n'est pas possible de voir une conception plus poétique. Il n'y a point de poète, si fertile que fût son imagination, qui ne s'applaudît d'avoir trouvé une semblable conception.

Une inscription latine consacre le souvenir d'une production qui mettait le comble à sa renommée.

C'est ainsi que Jouvenet cachait, sous les rayons

de la gloire, le cercueil qui devait bientôt recevoir sa dépouille mortelle.

Il faut déplorer à jamais le malheureux accident qui nous prive aujourd'hui du bonheur de pouvoir contempler ce chef-d'œuvre : le grand et magnifique tableau de la salle des Enquêtes périt, en 1812, par suite de l'écroulement d'un plancher surchargé outre mesure.

Il existe un petit livre intitulé : « Lettre écrite à M. ***, qui m'avait demandé mon sentiment sur un grand ouvrage que M. Jouvenet a peint, depuis péri, et ce que représente ce tableau » (Anonyme, in-12 de 32 pages). M. Floquet, qui l'a lu, nous écrit : « Il en résulte que le plafond de la 2e. chambre des Enquêtes, à Rouen, fut le premier tableau que Jouvenet, paralysé de la main droite, ait peint de la main gauche. »

Dans le Journal de l'Hôtel-de-Ville de Rouen, on trouve mention du plafond de la 2e. chambre du Parlement de Normandie. Du 26 août 1728 : « Délibération au sujet de la réparation que l'on souhaitoit être faite aux dépends de la Ville de la couverture de la 2e. chambre des Enquêtes. — Cette chambre ayant été construite naguère aux frais du Parlement, l'Hôtel-de-Ville avoit toujours fait difficulté d'entrer en aucune dépense en ce qui la regardoit. Mais, aujourd'hui, la couverture étoit en mauvais état : la Chambre des vacations,

avec laquelle MM. de Ville auroient voulu en conférer, ne devoit commencer son service que le lendemain de la Notre-Dame de septembre.

« Vu la provision de la chose, et qu'il est de conséquence de conserver le plafond de cette chambre dont les peintures sont belles, arrête que, sans tirer à conséquence, et sans que, pour cela, on puisse assujettir, par la suite, la Ville à faire les réparations aux couvertures de cette chambre, il sera ordonné aux ouvriers qui sont actuellement à travailler aux couvertures du Palais, de travailler aussi incessamment à la réparation actuelle qui est à faire à la dite couverture de la dite chambre, et la dépense payée aux dépends de la Ville, sauf à s'en faire rembourser après la rentrée du Parlement. »

Nous reproduisons avec bonheur le charmant travail de notre savant compatriote, M. Floquet, sur cette ingénieuse et délicieuse composition du prince des peintres rouennais :

« Le nom de Jouvenet, si honoré en France, est cher surtout à la ville de Rouen, qui le vit naître. L'Académie, recherchant curieusement, il y a peu d'années, la maison où était né l'illustre enfant de notre ville, et, après qu'elle l'eut trouvée, faisant placer, au frontispice de l'humble demeure, berceau du grand artiste, un marbre, une inscription commémoratifs, a ainsi témoigné hautement combien lui est précieux le souvenir de ce compatriote

si célèbre, et combien est vive en elle l'admiration des ouvrages qu'il nous a laissés. Ils sont nombreux les tableaux dus au pinceau de notre Jouvenet, l'un des peintres les plus originaux et les plus féconds tout ensemble que mentionnent les annales des arts. Mais, en revanche, il nous reste bien peu des lettres, nombreuses aussi, sans doute, que dans le cours d'une vie si longue, si laborieuse, si bien remplie, il avait dû nécessairement se trouver dans le cas d'écrire, ne fût-ce que pour répondre à ceux de ses admirateurs qui, faisant un appel à son génie, sollicitaient de lui quelque ouvrage.

« Le Parlement de Normandie, par exemple, avait eu recours à Jouvenet et lui dut le beau tableau du Triomphe de la Justice, œuvre admirable qui a péri dans la nuit du 1er. au 2 avril 1812, qu'il m'a été donné de voir, qu'il m'est interdit de juger, mais qu'il ne m'était pas défendu de sentir. Mon cœur, à la vue de ce chef-d'œuvre, ne se put défendre d'une vive et profonde émotion, dont le souvenir ne saurait s'y effacer jamais. Au bas de cette toile magnifique étaient écrites ces notables paroles, que je crois lire encore en ce moment même où je les redis :

« Johannes Jouvenet, dextra paralyticus, sinistra pinxit. » Ces paroles, je ne les devrais oublier jamais, ni la belle composition dont elles semblent rendre, s'il se peut, la perte plus déplorable encore.

« Dans les recherches auxquelles autrefois je me livrai pendant seize années, au Palais, j'avais espéré rencontrer quelques traces de remontrances entre Jouvenet et la Cour souveraine qui obtint de lui ce beau tableau dont je parlais tout-à-l'heure. Malheureusement, je n'ai rien pu ou su découvrir, et de tout ce que put et dut écrire un homme si célèbre, si intéressant pour nous, pour la France entière, je n'avais vu que la signature seulement apposée au bas d'un acte très-insignifiant par lui-même. Mais voilà que, depuis peu, m'est venue la copie fidèle et très-authentique d'une longue lettre inédite du grand peintre; lettre relative à des peintures qu'il fit pour un Parlement, non point à la vérité pour le nôtre, mais pour celui de Rennes qui, long-temps avant celui de Rouen, avait eu recours à son pinceau. Ces peintures que Jouvenet fit pour le Parlement de Bretagne, Rennes, plus heureuse que Rouen, les a su religieusement conserver; elles font le plus bel ornement de son imposant Palais-de-Justice, où chaque jour les Français, les étrangers, vont les admirer à l'envi. Je les vis il y a quelques mois, et je fus informé dans le même temps de l'existence d'une lettre autographe, étendue, de Jouvenet, relative à ces peintures qu'il m'avait été si doux de contempler. La copie promise alors, venue en effet depuis peu, de cette lettre désirée m'a causé un

vif plaisir, auquel prendront part, je l'espère, des confrères appréciateurs si éclairés des productions des beaux-arts, et auxquels d'ailleurs la mémoire de Jouvenet est si chère.

« Cette lettre, quoique relative à des peintures que possède, non la ville de Rouen, mais celle de Rennes, intéresse toutefois la capitale de la Normandie presque autant que celle de la Bretagne. Car, entre ce regretté plafond de la deuxième chambre des Enquêtes de notre Parlement dont je vous parlais tout-à-l'heure, et le tableau de Rennes, dans la lettre que vous allez entendre, existait une analogie frappante, j'ai presque dit une entière identité, le sujet au fond étant le même ; et, à quelques accessoires près, l'exécution étant la même aussi.

« A l'aspect enfin de ces deux tableaux, naissaient les mêmes pensées, les mêmes sentiments dans l'esprit, dans l'âme de ceux qui purent contempler l'un et l'autre.

« Lisons, il en est temps, la lettre annoncée, écrite à Paris, à la date du 8 décembre 1694 ; elle fut adressée au Parlement de Bretagne, et est ainsi conçue :

« Messeigneurs,

« Pour obéir aux ordres dont il vous a plu « m'honorer, je vous envoie les dessins des ta-

« bleaux, qui doivent être placés dans la chambre « du Conseil, où j'ai exprimé les principaux attri- « buts de la Justice sous des figures emblématiques.

« Le grand tableau du milieu est de forme octo- « gone.

« La Religion est au milieu de ce tableau, assise « sur une espèce de trône ; la Justice est appuyée « sur la Religion.

« A droite de la Religion sont l'Autorité et la « Vérité. A la gauche, et du côté où est la Justice, « sont la Raison et l'Éloquence. Au bas du ta- « bleau, on voit la Force, qui, par l'ordre de la « Justice, chasse l'Impiété, la Discorde, la Four- « berie et l'Ignorance. Au-dessous de la Raison « sont deux Génies de la Renommée, qui pu- « blient les décrets de la Justice.

« Toutes ces figures ont chacune leurs sym- « boles, autorisés par les antiques ou par la cou- « tume.

« La Religion tient un calice d'une main, et le « feu divin de l'autre.

« La Justice a sa balance et son épée; elle re- « pose dans le sein de la Religion, parce que la « Justice des hommes est fort imparfaite quand « elle n'est pas appuyée sur la Religion.

« L'Autorité a un sceptre et des clefs, qui sont « les marques qui lui sont données dans les saintes

« Écritures. Le sceptre, orné de fleurs de lis, si-
« gnifie que le Parlement est le dépositaire de
« l'Autorité royale. L'Autorité est appuyée sur la
« Vérité, pour marquer que ses voies sont la vé-
« rité et le jugement, selon l'expression de
« David.

« La Vérité est nue; elle tient un soleil à la
« main droite, parce qu'elle aime la lumière,
« comme le Mensonge, les ténèbres. Elle a un livre
« ouvert dans sa gauche : les vérités morales sont
« dans les livres des lois divines et humaines.
« L'Éloquence a un rouleau à la main; son air,
« son attitude et la persuasion peinte, pour ainsi
« dire, sur ses lèvres et dans ses yeux, font con-
« noître aisément ce qu'elle est. La Raison se re-
« connoît à son air grave et sérieux; elle s'appuie
« sur un lion, pour donner à entendre que c'est
« elle qui réduit ce qu'il y a de plus féroce.

« Le premier des quatre ovalles représente
« l'Étude dépeinte par un jeune homme qui escrit
« à la clarté d'une lampe; il a, à son costé, un coq,
« qui marque sa vigilance et son activité à étudier
« la Jurisprudence. Il est accompagné des Génies
« et des Amours des Sciences.

« Le second des quatre ovalles représente la
« Connoissance, sous la figure d'une femme qui
« tient un flambeau à sa main, et une horloge de
« sable. Un Génie tient un livre ouvert, qu'il lui

« présente, pour exprimer, par ces attributs, que « la Connoissance a besoin de beaucoup de lu- « mière et du secours des bons livres pour se « former de belles idées et les régler par une sage « conduite, marquée par l'horloge de sable.

« Dans le troisième ovalle, j'ay mis l'Équité. « C'est une femme d'un air majestueux, qui tient « d'une main une couronne, et de l'autre des « chaînes, pour marquer qu'elle dispense les ré- « compenses et les peines. Plusieurs Génies, au- « tour d'elle, portent différentes couronnes, pour « signifier qu'elle honore et qu'elle récompense « plus volontiers qu'elle ne punit, rendant néan- « moins à un chacun ce qui lui appartient.

« Dans le quatrième ovalle, est représentée la « Piété sous la figure d'une femme extrêmement « belle, ayant du feu divin autour de la tête ; qui, « d'une main, répand une corne d'abondance, « pour montrer que la Justice étant bien rendue « par un esprit de religion et de piété fait naître « l'abondance partout. Elle met la main sur son « cœur, pour montrer l'ardeur et la sincérité de « son âme. La Piété est accompagnée d'un Génie « qui lui soutient le bras, pour signifier qu'elle est « inséparable de l'innocence et de la vérité. Et « pour conclure et terminer ces allégories, j'ay « exprimé les suites de l'Abondance par des « Amours ou Génies représentés dans deux mon-

« tants qui font deux bandes aux deux costés de la « chambre (du Conseil). Ces Génies font une dé- « coration de festons, de fleurs, qui conviennent « à la beauté et à la magnificence du lieu.

« Je n'ay point envoyé de dessin du Crucifix « parce que c'est une figure qui se doit peindre « après le naturel. Je me flatte que vous aurez « confiance à ma probité sur cet ouvrage comme « pour les autres.

« Je vous envoye deux models de la manière « que les panneaux doivent être peints (qui seront « tous différents les uns des autres tant sur la che- « minée qu'aux deux autres endroits que j'ay « disposés). Ils seront faits par les plus habils « hommes qu'il y ait en France, et je meslerai « dans ces dits panneaux des figures qui auront « rapport aux ouvrages du plafond et je vous « supplye de considérer la différence de ces orne- « ments à ceux de vostre Grande Chambre. Les « armes de France seront d'un costé et les armes « de Bretagne de l'autre. A l'égard de l'or qui est « sur les models, il ne devient jamais beau sur « le papier ; il sera incomparablement plus beau « sur lesdits ouvrages.

« Messeigneurs, j'aurois pu m'estendre davan- « tage pour vous marquer sur chaque figure, en « particulier, toutes leurs qualitez, de manière « dont elles sont marquées dans les médailles an-

« tiques et dans les anciens auteurs qui m'ont
« donné des lumières de ces figures allégoriques.
« Quand je feray ces ouvrages, je vous demande la
« liberté de changer ce que je jugeray à propos
« pour l'embellissement et la perfection de l'ou-
« vrage. Je m'attacheray très-particulièrement à
« vous donner de beaux airs de teste où j'expri-
« meray, le plus noblement qu'il me sera possible,
« les passions de toutes ces figures allégoriques, et
« je n'espargneray rien pour vous contenter, et
« pour vous marquer que je suis, avec un profond
« respect,

« Messeigneurs,

« Vostre très-humble et très-obéissant serviteur,

« JOUVENET. »

« Tel est, Messieurs, continue M. Floquet devant l'Académie de Rouen, le texte de la lettre de Jouvenet dont j'avais à cœur de vous faire hommage. Entre le principal sujet qui est décrit et celui qu'il exécuta, dans la suite, pour le Parlement de notre province existait, je le répète, analogie, parité, presque identité, on le pourrait dire ; vous en croirez volontiers votre confrère qui a vu les deux tableaux, et qui, de plus, possède une esquisse, peinte par Jouvenet lui-même, du grand plafond qui décorait autrefois la salle de la 2e. chambre des Enquêtes.

« Je puis, au reste, produire un autre témoignage contemporain de Jouvenet lui-même, je veux dire la description de son tableau de Rouen, rédigé, imprimé au moment où les habitants de notre ville furent admis à contempler ce tableau, qui venait d'être placé sous la direction du peintre et sous ses yeux; car ce tableau, que Jouvenet avait fait à Paris, et que le Régent, la Cour, la capitale étaient allés admirer au collége des Quatre-Nations où était l'atelier de l'artiste, Jouvenet vint à Rouen le faire placer lui-même; et si j'osais mentionner ici une anecdote intitulée : « Le Carrosse de Rouen », ce serait uniquement pour assurer que foi est due à ce qui a été dit de Jouvenet dans sa ville natale, pour la pose de son plafond peint pour la 2e. chambre des Enquêtes. Nous en avons pour garant le neveu, l'élève de Jouvenet, Restout, qui raconte le fait dans des notes écrites manifestement sous la dictée de son oncle.

« Voici, quoi qu'il en soit, la description de ce plafond, imprimée à Rouen sous les yeux de Jouvenet et sur des indications qui émanaient de lui :

« Description du tableau de la seconde chambre
« des Enquêtes (du Parlement de Rouen).

« C'est ici la reproduction d'un imprimé du
« temps, distribué dans Rouen à l'époque où Jou-
« venet vint à Rouen faire placer son tableau.

« Le dessein que M. Jouvenet a eu dans ce ta-

« bleau a été de représenter le Triomphe de la
« Justice. Rien de plus juste que cette idée,
« puisque le Parlement de Rouen est un des plus
« augustes sanctuaires qu'elle ait en France.

« La Religion, assise dans un trône, noblement
« et modestement parée d'une draperie également
« simple et majestueuse, est facile à reconnoître à
« cette simplicité et au calice rayonnant qui est le
« symbole de son adorable Sacrifice.

« La Justice, qu'on reconnoît aisément à sa ba-
« lance qu'elle tient à la main, est appuyée sur la
« Religion, parce que ses décisions ne sont justes
« qu'autant qu'elles sont établies sur les règles éter-
« nelles et les maximes inviolables de la religion.

« La figure de Minerve réunit, dans ses orne-
« ments, les symboles de l'Église et de la Pru-
« dence, qui sont les fidèles compagnes de la Jus-
« tice.

« Sur un nuage on aperçoit la Vérité : elle est
« représentée par une femme nue, mais modeste ;
« elle tient de la main droite un soleil, et de la
« main gauche un livre ; ce sont autant de symboles
« qui désignent sa simplicité, son élévation, et
« qui marquent qu'elle seule doit instruire et
« éclairer les juges par la plus pure et la plus bril-
« lante lumière, et qu'il leur est glorieux de s'y
« soumettre.

« Au-dessous est représentée la Paix qui amène

« l'Abondance. L'une et l'autre sont procurées aux
« hommes par la Justice.

« L'Éloquence, dont la figure est peinte d'après
« une très-belle personne, est aux pieds de la Religion ; son attitude, pleine de grâce, exprime
« parfaitement bien les charmes de l'Éloquence.
« Cette agréable figure donne une idée vive et naturelle du beau talent de la parole, dont notre auguste Parlement a donné, dans tous les temps,
« de parfaits modèles.

« Deux petits Génies accompagnent l'Éloquence
« et fournissent à sa mémoire le discours qu'elle
« prononce.

« Pour n'obmettre aucune des vertus qui sont inséparables de la Justice, on a exprimé la Force
« par une femme qui tient une massue et s'appuie
« sur un lion : ce qui marque que la Justice se
« rend la maîtresse et soumet à ses lois les choses
« les plus indomptables.

« La Renommée est au haut du tableau, qui va
« publier les décrets de la Justice ; ce qui fait un
« contraste très-agréable au tableau.

« Le groupe qui est au bas de ce grand ouvrage
« représente tous les vices, renversés et foudroyés
« par le Génie de la Justice, qui tient un bouclier où
« sont les armes du Roi, dont le Parlement fait respecter la souveraineté comme l'image et la splendeur de la première majesté du Tout-Puissant.

« La principale de toutes les figures des vices est « la Fourberie, qui a son masque à la main et « laisse voir son visage : ce qui marque que la Jus- « tice découvre le mensonge et l'imposture.

« La Discorde est exprimée par une figure qui « tient deux flambeaux, pour porter le feu de la « guerre dans l'Église et dans l'État, et animer les « passions des hommes par la mauvaise chicane et « les disputes pernicieuses.

« Au-dessous de la Discorde, on voit un homme « renversé, dont l'air sépulcral et l'habillement « magique ou pharisaïque désignent tout à la fois « la superbe hérésie, la folle superstition, la dévo- « tion erronée, le faux zèle, qui, sous prétexte de « religion, violent la religion même en attaquant sa « véritable doctrine, en méprisant les puissances « établies de Dieu pour la protéger ; mais la Justice « venge la Religion des pernicieux desseins de ses « ennemis ; elle étouffe, par son autorité divine, « l'esprit d'envie et de sédition qui les anime, et les « précipite, avec indignation, dans les noires ténè- « bres d'un affreux désespoir.

« L'Avarice est bien dépeinte par une vieille « femme qui a une bourse pendue à son cou et qui « se cache dans l'obscurité.

« L'Assassin est représenté le poignard à la main « et revêtu d'une peau de tigre, l'animal le plus « féroce. On voit, à côté, une femme qui exprime

« la Lubricité ; elle se précipite, avec tous les au-
« tres vices, sous le voile de l'Iniquité.

« L'Ignorance, que ses oreilles d'âne font assez
« reconnaître, est mise en fuite. A côté, est une
« espèce d'esclave, qui a la figure de faux té-
« moin.

« Entre les autres figures du tableau, on re-
« marque encore un homme d'une grande taille qui
« tient un poignard ; c'est un ministre de la Justice.
« La jeune femme dont les cheveux sont liés par
« un ruban vert est une séduisante et corruptrice
« solliciteuse de procès.

« Voilà ce qui compose le tableau allégorique
« que M. Jouvenet, de Rouen, peintre ordinaire
« du Roi, et ancien directeur et recteur de
« l'Académie royale de peinture et de sculpture,
« a traité d'une manière admirable, et qu'il a
« peint de sa main gauche, étant paralytique de
« sa main droite. Il y a un contraste dans ce bel
« ouvrage qui fait un effet merveilleux. Les règles
« de la peinture, tant pour la correction du des-
« sin que pour les expressions, la distribution
« des lumières qui font un beau clair-obscur et
« la perspective qui met toutes les figures à leur
« place, y sont observées avec un goût, un soin
« et une attention qui répondent à l'amour que
« cet illustre citoyen a pour l'ornement et la
« gloire de sa patrie. »

« Ici finit l'imprimé et doit aussi finir ma tâche. Le nom de Jouvenet, Messieurs, et votre attachement pour sa mémoire vous porteront, je l'ose espérer, et je vous en supplie, à excuser la prolixité de cette notice tracée à la hâte, vous ne l'avez que trop bien aperçu. Mais, en vérité, le temps m'a manqué absolument, à mon très-grand regret, pour la faire plus courte et un peu moins indigne de votre indulgente attention. » — A. Floquet (1).

Comme nous tenons à faire connaître au lecteur tout ce que nous avons pu recueillir pour rendre complète, autant que possible, cette histoire de Jouvenet, nous ne pouvons maintenant rien faire de mieux que de rapporter la plaisante et glorieuse anecdote du Carrosse de Rouen, citée plus haut, et que nous devons également à l'illustre auteur de l'*Histoire du Parlement de Normandie :*

« Au bon vieux temps, deux fois par semaine, à quatre heures du matin, partait, de la rue du Bec, une voiture publique aux formes gothiques, aux parois épaisses, aux lourdes allures, à la marche grave, digne, posée et solennelle, qui, dans la belle saison, arrivait à Paris juste le soir du troi-

(1) Académie de Rouen, séance du 30 novembre 1849 : Précis de 1850.

sième jour après son départ, sauf les cas d'accident, qui, à la vérité, n'étaient pas rares ; et, cette voiture, on l'appelait magnifiquement le Carrosse, parce qu'elle était surtout à l'usage des privilégiés. Aux pauvres diables l'humble galiote et les chevaux étiques si bien nommés mazettes du port St.-Ouen. Mais le carrosse, c'était pour les heureux du siècle ; pour le gros négociant qu'attendait à Paris son correspondant de Hambourg ; pour le gentilhomme qui allait à Versailles gronder, pour quelque frasque, son fils, le plus espiègle des pages de la grande écurie ; pour le chanoine qui avait quelque chose de pressé à dire au ministre tenant la feuille des bénéfices ; pour la plaideuse, un peu sur l'âge, qui allait recommander aux juges son dix-neuvième et avant-dernier procès.

. . . .

. . . .

« Le 3 mai, 1716, à quelque distance du port St.-Ouen, le carrosse, venant de Paris à Rouen, cheminait cahin-caha traîné par quatre gros et lourds chevaux normands.

. . . .

. . . .

« Le passant curieux aurait pu examiner à l'aise les trois voyageurs longanimes, résignés, et à peu près endormis aussi, que la lente ma-

chine conduisait, le plus tranquillement du monde, vers la capitale des Normands.

« Trois voyageurs seulement, c'était cargaison bien chétive pour un cabas qui en pouvait contenir huit et qui, dans son immense charité, en avait admis parfois jusqu'à douze !

« Un vieillard, une femme du costume le plus simple, de l'extérieur le plus vulgaire, occupaient le banc du fond ; le vieillard avait la main droite en écharpe, mais s'aidait fort bien de la gauche, accoutumée, on le voyait, à exécuter docilement toutes les volontés de son maître.

« Pour l'ordinaire le carrosse voiturait des personnages de plus brillante apparence. Aussi, un petit-maître, frisé, poudré, musqué, assis en face de nos deux modestes voyageurs, paraissait-il rempli pour eux d'un inexprimable dédain. Aux hôtelleries, sur la route, il avait affecté de se faire servir dans une chambre à part ; mais, dans la voiture, il lui fallait bien être là avec eux, face à face, et c'était plaisir que de le voir prendre ses aises avec l'abandon le plus familier, nonchalamment couché sur son banc, les jambes étendues, les pieds posés sur celui qu'occupaient en partie ses deux compagnons de voyage, et paraissant se demander toujours comment de pareilles gens pouvaient avoir pris la liberté grande de monter dans le carrosse.

« Pour les deux obscurs voyageurs, ils prenaient le tout en gré ou en patience ; seulement le vieillard échangeait, de temps à autre, avec sa compagne un doux et presque imperceptible sourire.

« Depuis bientôt trois jours que le carrosse avait quitté Paris, notre élégant n'avait pas encore adressé un mot à ses deux compagnons d'infortune, lorsqu'enfin, las de ne point parler, et peut-être aussi de ne penser guère, il laissa échapper cette question, comme par grâce : « Mon cher, qu'allez-vous donc ainsi faire à Rouen ? » — « J'y vais, répondit humblement le voyageur, exercer ma profession. » — « Ah ! et vous êtes... » — « Je suis peintre, » répondit le vieillard. — « Peintre ! reprit le petit-maître, en regardant avec étonnement le vieillard et sa main droite en écharpe ; au moins vous n'en devez pas faire par jour un grand nombre de toises ! » — « Ah ! l'habitude, » lui répartit le vieillard. — « L'habitude... oui, je conçois, répliqua le jeune homme ; eh bien mais, j'ai à Rouen des amis, des connaissances ; il n'est pas que, chez tout ce monde-là, il n'y ait des salons à peindre, des plafonds à remettre en blanc ; on pourrait parler de vous ; mais encore faudrait-il savoir comment vous travaillez ; par qui vous avez été employé, votre nom. » — Le vieillard n'eut pas le temps de répondre ; peut-être même n'avait-il pas bien entendu ces questions ;

car, en ce moment, un brillant équipage, accourant de Rouen, au galop et à grand bruit, venait de faire halte subitement, au regret visible de six chevaux noirs bien fringuants qui, de leurs pieds, frappaient impatiemment la terre. Plusieurs laquais, revêtus d'une riche livrée, parurent à la portière de la lourde voiture publique. « M. Jouvenet et Mme. sa sœur ne sont-ils pas dans le carrosse? » dit l'un deux. — « Oui, nous voilà! » répondit le vieillard à la main en écharpe. — « Monsieur et Madame, reprit le laquais, veuillez descendre : Monseigneur le premier Président est là, dans son équipage, avec M. son fils, et deux Messieurs du Parlement; on vous attendait aujourd'hui, et ils ont voulu venir au-devant de vous. » Au même instant, M. Camus de Pontcarré, revêtu d'une simarre de soie noire, qu'à cette époque un premier président ne quittait jamais, descendit de l'équipage doré, et, s'approchant de la portière du coche : « Monsieur Jouvenet, dit-il en souriant de l'air le plus affable, c'est votre ville natale qui vient vous recevoir dans la personne de son premier magistrat. Soyez les bien-venus : vous, votre sœur et votre nouveau tableau, dont tout Paris nous écrit des merveilles. Le Parlement est impatient de le voir; il lui tarde, surtout, d'admirer son illustre auteur. Nous qui avons des palmes pour les lauréats des écoles, comment ne serions-nous

pas empressés de reconnaître et d'honorer le génie? »

« Il fallut que les deux humbles voyageurs montassent dans le somptueux équipage, où brillaient de toutes parts, sur un champ d'azur, l'étoile et les trois croissants des Pontcarré. Le premier magistrat de la province s'assit dans le fond, entre le frère et la sœur; sur le devant étaient les présidents d'Esneval et de La Ferté, avec un fils de M. de Pontcarré.

« Tout cela avait été si prompt, si rapide, que Jouvenet et sa sœur n'avaient plus songé à leur impertinent compagnon de voyage, et ne l'avaient pas vu se blottir dans un coin de la voiture publique, comme pour éviter les regards du premier Président, dont il paraissait être connu. De très-arrogant, notre petit-maître était devenu bien humble, je vous jure, et, vous pouvez m'en croire, il n'avait plus les jambes sur la banquette de vis-à-vis. La brillante voiture partit comme un trait, précédée de deux valets à cheval. Pour le carrosse public, il reprit tranquillement son allure somnolente, et, quoique allégé des deux tiers de sa charge, il est à peu près avéré que, ce jour-là, il n'arriva point de bonne heure.

« Ne demandez pas si nos deux humbles voyageurs avaient le cœur comblé : de douces larmes roulaient dans les yeux de la sœur de Jouvenet :

compagne dévouée de son frère, combien elle jouissait de ses succès! Souvent il l'avait consultée sur ses tableaux, et toujours les jugements du public étaient venus confirmer les timides avis de la modeste femme. Mais qui pourrait dire ce qui se passait dans le cœur de l'illustre peintre? Lorsque, après une longue absence, nous apercevons au loin notre ville natale, nous voyons ces vieilles tours qui s'élancent vers les cieux, ces riants coteaux qui la bornent de toutes parts, notre âme s'émeut, nos yeux se mouillent ; mais qu'est-ce lorsque l'on revient grand homme, lorsque l'on revient triomphant dans cette ville qui, naguère, vous vit naître avec tant d'indifférence ; que vous quittâtes si obscur ; loin de laquelle vous vécûtes quelque temps ignoré? Jouvenet aurait pu dire : Calomnie! Dans sa jeunesse, lorsque, sans maître, sans guide, n'ayant point vu l'inspirante Italie, abandonné, enfin, à lui-même, il étudiait, avec ardeur et succès, un art qu'il devait honorer un jour, n'avait-on pas dit à sa famille qu'il perdait le temps dans les plaisirs de la capitale, et des parents, trop crédules, ne voulaient-ils pas confiner à Rouen ce génie qui s'y fût éteint? Le jeune peintre n'avait répondu à son père alarmé que par l'envoi de son premier chef-d'œuvre; et, depuis ce temps, combien il s'était acquis de nouveaux titres de gloire! La Résurrection de Lazare, la Pêche miraculeuse, la

Descente de Croix, les Vendeurs chassés du Temple, les douze Apôtres du dôme des Invalides, le *Nunc dimittis* des Jésuites de Rouen, étaient des créations sublimes, que Lebrun avait louées avec enthousiasme et dont Louis-le-Grand avait noblement récompensé l'auteur. Paris, Versailles, Rennes, Bordeaux, Rouen, Toulouse s'étaient disputé les merveilles du pinceau de l'illustre Normand jusqu'à l'époque où un événement affreux était venu arrêter cet homme étonnant au milieu de sa glorieuse carrière. La main droite de Jouvenet, cette main qui avait su si long-temps, avec un succès égal, traiter tour à tour l'allégorie, le portrait, la fable et l'histoire, cette main, hélas! un jour elle s'était engourdie ; elle était morte pour ne jamais renaître. Avec quelle compassion douloureuse on avait vu, pendant plusieurs années, Jouvenet, tourmenté sans cesse par de grandes conceptions, par de gracieuses images qui s'offraient en foule à son esprit, mais qu'il ne pouvait reproduire, demander en pleurant à cette main, naguère si puissante, des merveilles qu'elle devait lui refuser à jamais. Un jour enfin qu'avec cette main frappée d'une incurable inertie, il venait de gâter, en voulant la retoucher, une figure peinte par Restout, son neveu, éperdu, hors de lui, le voilà qui saisit le pinceau de sa main gauche. Un malheureux naufragé que l'Océan va engloutir, ne se prend-il pas, dans son

désespoir, à une faible branche, à un brin de paille qui va s'abîmer avec lui? Mais, ô prodige! aux yeux des spectateurs stupéfaits, aux yeux du célèbre Sébastien Ricci, qui le voyait et ne pouvait le croire; aux yeux de Jouvenet, plus étonné lui-même que tous les autres, venait de naître un nouveau chef-d'œuvre, une tête plus suave, plus belle peut-être qu'aucune de celles qu'avait naguère animées sa main droite ; puis, bientôt, de nombreux tableaux, toujours de sa main gauche, mais que sa droite eût enviés (1), étaient venus émerveiller le monde. Et comment un tel phénomène n'aurait-il pas saisi tous les esprits? Notre ville surtout, comme elle avait tressailli de surprise et de joie en apprenant cette résurrection d'un génie qui lui était si cher! Le Parlement de Rouen, qui venait de faire construire l'aile orientale du Palais-de-Justice, avait voulu qu'elle fût ornée de quelque ouvrage de l'illustre enfant de la ville. Deux magistrats avaient été députés vers Jouvenet; le grand artiste s'était mis à l'œuvre avec amour ; et, aujourd'hui, il venait à Rouen présider au place-

(1) La Mort de saint François est le premier tableau que Jouvenet ait peint de la main gauche. M. Gârneray signale ce tableau comme le plus haut type du talent particulier de son auteur, comme le plus beau qu'ait exécuté Jouvenet; et, selon lui, Jouvenet est justement placé parmi les plus fameux peintres du monde (Catalogue du Musée de Rouen, 1834, n°. 150, page 72 et suivantes).

ment d'un vaste tableau, l'un des derniers qu'il dut produire. Nous avons vu quel accueil avait voulu lui faire le chef de la première Cour souveraine de la province. Le brillant équipage conduisit nos voyageurs à l'hôtel abbatial de St.-Ouen, demeure de M. de Pontcarré. Là, ils furent l'objet des soins empressés de leurs nobles hôtes et de tout ce que notre cité renfermait alors d'amis des arts et du génie. A peu de jours de là, il y avait vacance à la Grand'Chambre, aux Requêtes, à la Tournelle, aux Enquêtes. Toutefois, on n'en remarquait pas moins, dans le Palais-de-Justice, plus de mouvement et d'agitation encore qu'à l'ordinaire. Vous eussiez vu tous les membres du Parlement dispersés dans les vastes salles, dans les longs corridors, partagés en groupes, s'entretenant avec feu, s'abandonnant à des conjectures et semblant attendre impatiemment quelque signal; des dames, en grand nombre, étaient venues trouver leurs maris, leurs fils, leurs frères; la présence inaccoutumée de toutes ces femmes, richement parées, donnait au Palais un air de fête. Et n'était-ce pas aussi une fête bien solennelle et bien touchante que l'inauguration d'un tableau peint pour sa ville natale par Jouvenet, septuagénaire, peint de la main gauche de ce grand homme, vivement admiré par la capitale, qui s'était portée en foule, pour le voir, au collége des Quatre-Nations, où était l'atelier de l'illustre

peintre ? Enfin, les portes de la nouvelle chambre des Enquêtes roulèrent sur leurs gonds : en un instant, la salle fut envahie par les magistrats, par les dames, dont les yeux se fixèrent avidement sur un vaste plafond qui venait d'être placé il y avait peu d'instants et que l'éclat d'un beau jour de mai permettait de voir dans tous ses détails. Il y eut un moment de silence ; puis, soudain, un seul cri, un cri unanime, explosion bruyante, involontaire, de toutes les voix réunies, témoigna de la vive impression que ressentait cette assemblée d'élite. Aussi était-ce un spectacle à se croire dans les cieux ! Loin au-dessus de la terre, la Justice, appuyée sur la Religion, rendait ses oracles, que la Renommée se hâtait de répandre dans l'univers. Auprès d'elles paraissaient la Vérité, la Sagesse et la Force; à leurs pieds, l'Innocence suppliante poussait un cri de détresse, et ses plaintes avaient été entendues ; car des messagers célestes, se précipitant, le glaive en main, menaçaient, frappaient tous les vices, tous les crimes terrassés, frémissants : la Discorde, avec ses torches ; l'Hypocrisie démasquée ; l'Ignorance, source de tant de fautes, de tant de crimes ; la Cupidité, chargée de trésors mal acquis ; enfin, toutes les passions désordonnées et furieuses qui troublent et ensanglantent le monde. Et puis, quel contraste et, à la fois, quelle harmonie entre deux groupes si différents, entre

deux actions si contraires! En haut, dans une sphère de lumière, le calme, la majesté, la sérénité, une paix ineffable telle qu'on l'imagine entre des êtres célestes ; la Religion, surtout, et la Justice..... On ne pouvait les contempler assez ; car le peintre avait su donner à leurs traits une beauté sévère et sublime dont le type n'est point sur la terre ; tandis qu'en bas, dans les ténèbres, s'agitaient, se tordaient la Terreur, la Rage, le Désespoir, et apparaissaient, çà et là, dans l'ombre, de ces pâles et sinistres figures que l'échafaud semble attendre.

« Spectacle merveilleux, sans doute et bien propre à redoubler la majesté du sanctuaire des lois, à accroître la vénération des peuples! Mais n'était-ce pas un autre spectacle non moins frappant, que de voir de graves sénateurs, de vieux magistrats glacés par l'âge, glacés plus encore par une longue et douloureuse expérience des hommes, de les voir ravis, en extase, à l'aspect d'une image qui relevait si fort, qui plaçait dans une région si haute leur auguste ministère? Notre Jouvenet était là, ému, radieux de bonheur, pressé, chéri, admiré de tous ces hommes éminents, de toutes ces femmes distinguées. Au milieu de sa gloire, il songeait à son père, dès long-temps descendu dans la tombe, à son père qui fût mort de joie à l'aspect d'un tel triomphe. Toujours simple, toujours mo-

deste, il s'humiliait devant ses admirateurs, et pressait contre son cœur toutes ces mains amies qui cherchaient la sienne. Un seul des spectateurs, le plus jeune d'entre eux, n'osait s'approcher, et jetait à la dérobée sur l'illustre peintre des regards timides et repentants : c'était un jeune conseiller aux requêtes. Jouvenet reconnut bien vite en lui son compagnon de voyage; il alla lui prendre la main, et le regarda avec la plus touchante expression de bonté, de clémence et de douceur. Combien alors étaient vifs les regrets du coupable! comme sa conscience lui criait haut, en ce moment, que le plus sûr est d'être bienveillant et bon envers tous, et que chez tel homme vulgaire aux yeux du monde qui ne se paie que de dehors, se cache peut-être une grande âme ou un génie hors de pair !

« Après quelques jours de triomphe et de bonheur, Jouvenet dut quitter sa ville natale, pour ne jamais la revoir. Il fallait qu'il allât achever un vaste tableau qu'attendait Notre-Dame de Paris, et qui, aujourd'hui, connu sous le nom de *Magnificat*, est l'un des plus beaux ornements de cette imposante basilique.

« Dans la rue du Bec, au moment de son départ, se trouvèrent, outre MM. de Pontcarré, des magistrats et des habitants en grand nombre, qui avaient voulu l'honorer jusqu'au dernier instant.

Ces hommages prodigués à son génie et à ses cheveux blancs le touchèrent jusqu'aux larmes. Le vieillard attendri bénit une ville, un sénat qui savaient si bien encourager les arts.

« Enfin, le pesant carrosse s'ébranla et partit lentement comme il était venu ; mais il est permis de le croire, l'humble artiste n'eut point, cette fois, à essuyer les dédains de ses compagnons de voyage.

« Hélas ! de nos jours, et presque sous nos yeux, il a péri, ce tableau qu'avaient tant admiré nos pères ; ce chef-d'œuvre dont la beauté, dont l'éclat semblaient s'accroître encore après un siècle de durée. Mais l'illustre peintre en avait fait une esquisse admirable qui survit, religieusement conservée. Partout, d'ailleurs, s'offrent aux yeux étonnés d'autres merveilles du pinceau de l'illustre Normand. Proclamons-le dans la cité qui le vit naître, le nom de Jouvenet ne périra pas ! »

Une grande esquisse, bien terminée, du magnifique tableau de Jouvenet, peinte par Jouvenet lui-même, et dans le plus bel état de conservation, existe dans le cabinet de l'auteur de cette anecdote. M. Le Carpentier, qui, dans sa *Galerie des peintres célèbres* (t. II, p. 138), signale l'existence de cette admirable esquisse, se félicite de ce que, grâce à elle, la belle pensée de Jouvenet n'est pas perdue pour les gens de goût.

Cette belle esquisse, dit J. Houel (1836), n'est

pas sortie de Rouen : elle a appartenu à M. André Chapais, conseiller à la Cour royale; elle est aujourd'hui la propriété de M. Floquet, le savant greffier, qui en sait apprécier tout le mérite. Il en existe une copie encore à Rouen, rue Herbière, chez M. Grouet-Pinel; elle est au plafond d'une bibliothèque; mais elle est bien inférieure à celle de M. Floquet.

M. Chapais possédait aussi l'esquisse, parfaitement conservée, du plafond du Parlement de Rennes; l'esquisse de l'Élévation en Croix, et un tableau de chevalet représentant l'Agonie de Jésus-Christ.

Jouvenet conservait ses esquisses et les a données à son neveu Restout; c'est de cette sorte que les plus remarquables, restées dans la famille de Restout et vendues après le décès de ses derniers héritiers, sont encore dans la ville de Rouen.

« Sébastien Ricci, ce peintre aux idées nobles, à l'imagination abondante, au coloris vigoureux, passant par Paris pour aller en Angleterre peindre le portrait de la Reine, se présenta chez Jouvenet, le surprit à l'œuvre quand il travaillait pour ses compatriotes, et lui témoigna son admiration. Il lui donna sans doute aussi quelques conseils qui furent accueillis, car on doit s'apercevoir que le tableau de la seconde Chambre des Enquêtes avait, plus que certains autres, la touche vénitienne, et

nous (c'est toujours J. Houel qui parle), qui l'avons bien vu et bien examiné, nous pouvons témoigner qu'il était tout différent, par exemple, de la couleur des Vendeurs chassés du Temple et de celle de Saint François. »

TRIOMPHE DE LA RELIGION.

Hauteur : 1m. 70. — Largeur : 1m. 30. — Figures de 0m. 48. — Au Musée de Grenoble.

Dans cette composition allégorique, on voit, au milieu des nuages, la Religion, assise sur un trône, tenant à la main un calice. Elle est entourée de figures allégoriques : à gauche, la Sagesse, la Paix, un Génie tenant un flambeau, une autre figure laissant tomber d'une urne des pièces de monnaie; à droite, la Justice, la Force et une autre figure près de laquelle sont deux petits Génies ailés. Au-dessous, la France frappe de son épée l'Hypocrisie, la Haine, la Discorde et les autres vices. Dans les airs, au-dessus du trône, la Renommée.

Ce tableau, donné, en 1839, par les fils de M. Casimir Périer, au nom de leur père, est de la bonne manière de Jouvenet. Qui ne voit, du reste, dans cette composition, une nouvelle reproduction des admirables plafonds de Rennes et de Rouen?

L'HIVER.

De la série des Quatre-Saisons, à Marly.

C'est un des premiers ouvrages de l'auteur qui, quoique se ressentant des influences de son entourage et de son temps, fait déjà pressentir le grand artiste.

Ce tableau, avec les trois autres des Quatre-Saisons, se trouvait au riche et élégant salon octogone de Marly dans les petits pans de l'attique.

Piganiol, dans son deuxième volume, dit que déjà, dans cet ouvrage, les traits sont hardis et qu'il y a beaucoup de correction dans le dessin.

LA MÉCANIQUE.

Jouvenet fit le grand tableau de la Mécanique. C'est une Muse qui tient des tablettes et une équerre; près d'elle, un Génie s'occupe d'une pendule; un autre, d'un métier à tisser. On voit s'élever, dans le fond, la fameuse pierre du fronton de la colonnade du Louvre.

LE COUCHER DU SOLEIL.

Tableau de Jouvenet, gravé par Duboc.

§ 2. FABLE.

1. Latone.
2. Flore.
3. Vénus et Vulcain.
4. Départ de Phaéton.
5. Apollon et Thétis.
6. Apothéose d'Hercule.
7. Plafonds de St.-Pouanges.
8. Plafonds (hôtel Conti).
9. Pluie d'or de Danaé.
10. Naissance de Bacchus.

LATONE.

Ce tableau mesure en largeur 0m. 97 sur 0m. 80. — Au Musée de peinture du Mans.

« Latone, insultée par des paysans de la Lydie, invoque Jupiter, qui, pour les punir, les métamorphose en grenouilles. Latone, portée sur le fleuve par une espèce de manteau étendu sur les eaux, est à genoux, ayant ses enfants à ses pieds : la petite Diane, probablement pour la distinguer de son frère, est coiffée d'une manière assez grotesque, en ce que sa coiffure rappelle celle de la Diane antique, dont les longs cheveux sont contenus par des bandelettes, accoutrement assez bizarre, il faut

en convenir, pour une enfant naissant. A gauche, un paysan drapé de rouge ; à droite, un autre paysan dans l'eau jusqu'à la ceinture, tenant en ses bras un fagot d'herbes et de joncs ; au milieu, deux ou trois grenouilles gigantesques. Le paysage représente un fleuve avec des arbres très-noirs et faits tout-à-fait en esquisse. La figure de la femme, coiffée d'un turban dans le style de Guerchin et du Dominiquin, est admirablement peinte ; le manteau, entre autres, est d'un ton et d'une exécution qui rappellent les meilleurs vénitiens ; mais la composition est sans charme ; le ton général, noir et sans lumière ; et, sans l'exécution, qui est en tout digne du maître en son meilleur temps, il ne mériterait pas qu'on s'y arrêtât.

« Les figures, comme celles de la Présentation au Temple du même artiste, au même Musée, sont de grandeur du Poussin ; tous deux sont peints sur préparations rouges.

« Ce tableau nous a été donné par un amateur de notre ville (du Mans). »

Telle est la description que nous devons à l'obligeance de M. Dugasjean, conservateur du Musée de la ville du Mans.

J. Houel indique ce sujet comme de date incertaine.

On trouvait naguère au château d'Eu, dans la salle n°. 7, faisant partie des nouveaux apparte-

ments, sur la Bresle, au rez-de-chaussée, un autre tableau représentant Latone et ses enfants.

Jouvenet peignit également Latone et ses enfants pour la résidence royale de Meudon.

LE TRIOMPHE DE FLORE.

Hauteur : 2m. 27. — Largeur : 1m. 04. — Figures de la grandeur de demi-nature. — La composition est en hauteur. — Au Musée de Nancy.

Nous sommes heureux de reproduire dans son entier la lettre que nous a fait l'honneur de nous écrire, au sujet de cette charmante toile, M. Le Borne, conservateur du Musée de Nancy :

« Ce tableau de Jouvenet, quoiqu'il soit porté sur notre Notice comme représentant le Triomphe de Flore, ne me paraît pas être positivement ce sujet. Je pense que c'est, tout simplement, le Printemps, figuré par Flore, Zéphire et l'Amour. Il est probable que ce tableau faisait partie de la décoration d'une salle de quelque château du temps du peintre, où il aurait représenté les Quatre-Saisons.

« Flore, sous de gros et grands arbres, dont les premières branches terminent le haut de la composition, est couchée au bord de l'eau; son bras droit soutient sa tête, le coude appuyé sur un gros coussin d'un bleu-gris clair; une draperie d'un beau bleu d'outremer, posée sur l'épaule gauche, couvre, derrière elle, une partie du coussin, et revient cacher le bas du torse et une grande partie

des cuisses ; les jambes sont nues et gracieusement étendues en avant. Flore occupe la partie gauche du tableau ; devant elle, au milieu, Zéphire, debout et de profil, lui présente une corbeille remplie de fleurs ; il la tient devant lui des deux mains, les bras pendants à la hauteur de la fin du torse ; il est vêtu d'une draperie qui forme presque tunique et qui, passant sur l'épaule droite, flotte derrière lui ; elle est d'un violet-rose très-clair dans les lumières et d'un ton laqueux très-vigoureux dans les ombres ; il est couronné de fleurs et a des ailes de papillon. Entre Zéphire et Flore, un petit Amour semble voler et les unir ; il tient une couronne au-dessus de la tête de Flore. A droite du tableau, derrière Zéphire, on voit dans l'ombre un Fleuve assis, appuyé sur son urne, d'où s'épanche l'eau qui vient passer devant le groupe de Zéphire et de Flore ; devant cette dernière, à gauche, est assise dans l'eau une femme, une Naïade sans doute, puisque sa tête est couronnée de roseaux ; l'eau lui monte jusqu'à la moitié des jambes ; elle est vue de face ; ses deux bras sont étendus sur la jambe droite, qu'elle paraît laver ; une petite draperie jaune couvre le bas du torse, et toute la figure se reflète dans l'eau qui l'environne ; on y voit aussi une partie de la figure de Flore.

« A droite, sur le premier plan, un tertre un peu élevé occupe le devant de la toile ; sur ce tertre est

assise une femme, vue de dos, qui soutient son joli corps par son bras dont la main repose à terre ; une de ses jambes, ployée, la jambe droite, revient en avant et laisse voir le pied en-dessous ; une draperie blanche, dont on voit une petite partie seulement, entoure le bas de son torse et est recouverte d'une plus grande draperie d'un beau rouge, qui pose sur les cuisses et qui revient tomber en avant sur le gazon ; devant elle, un peu cachée par son bras et par le terrain, on voit une corbeille remplie de jolies fleurs ; de la main droite, qui posait au-dessus, elle tient des fleurs qu'elle semble offrir à la Déesse.

« Au-dessus du groupe de Zéphire et de Flore, une grande draperie, d'un brun-violet, est attachée à chacun des arbres qui encadrent le sujet, et forme une espèce de tente qui projette son ombre sur deux femmes aux ailes transparentes qui volent de chaque côté de Flore et de Zéphire, et qui, les bras levés, laissent pendre des guirlandes de fleurs au-dessus de la tête des deux amants. Dans le fond, on voit un lac bordé de collines et de jolies fabriques, parmi lesquelles un temple grec s'élève, entouré de beaux arbres ; de jolies montagnes bleues forment l'horizon et se détachent sur un ciel doré dans le bas, et occupé dans le haut par un large nuage d'un gris fin éclairé sur le bord.

« Les quatre figures principales de cette charmante composition sont éclairées d'une belle lu-

mière ; la couleur en est chaude et blonde ; le dessin est un peu lourd et l'exécution un peu molle ; le style tient de celui du Poussin et de ses imitateurs dans les tableaux qu'ils ont faits en ce genre. Je n'y retrouve pas la touche grosse et hardie de Jouvenet ; mais c'est M. Lebrun, ancien fameux marchand de tableaux et le plus estimé parmi les experts de son temps, qui, en passant autrefois à Nancy, l'a désigné aux anciens conservateurs comme étant de la main de Jean Jouvenet. J'ai dû lui conserver cette glorieuse attribution dans la nouvelle Notice que j'ai faite il y a quelques années. »

Jouvenet exécuta, pour le château de Versailles, un tableau représentant Flore et Zéphire : il fut destiné au salon, près la chambre de la Duchesse de Bourgogne. Il avait 7 pieds de haut sur 4 pieds 4 pouces de large.

Ce même sujet faisait partie des peintures qu'il exécuta à Rennes, en 45 jours, sur trois plafonds pour M. de La Mothe-Picquet, greffier en chef du Parlement, chez lequel il était logé, pendant qu'il peignait le plafond du Palais-de-Justice.

Enfin, Jouvenet peignit ce sujet pour le château de Trianon.

DÉPART DE PHAÉTON.

Autrefois au Musée de Rouen.

La Restauration concéda au Ministère de l'intérieur, par décision du 27 mai 1819, un bon nombre de tableaux appartenant au Louvre, pour être répartis entre les Musées des départements. A celui de Rouen échut, entre autres, le beau Départ de Phaéton, par Jouvenet, morceau prodigieux de poésie, selon l'heureuse expression du savant et habile Garneray.

VÉNUS ET VULCAIN.

Tableau qui figura au Salon de 1699.

L'APOTHÉOSE D'HERCULE.

Une des peintures que Jouvenet exécuta à Rennes, en 45 jours, sur trois plafonds pour M. de La Mothe-Picquet, greffier en chef du Parlement, chez lequel il était logé pendant qu'il peignait le plafond du Palais-de-Justice.

Jouvenet fit plusieurs fois ce sujet. « On voit de sa main, dit le *Mercure* de juillet 1730, l'Apothéose d'Hercule dans le grand appartement du château de Versailles. »

APOLLON ET THÉTIS.

Au Musée de peinture de Caen. — Catalogué n°. 169.

Ce tableau était, depuis le jour où il avait été peint, dans la collection du Roi. L'inventaire de Bailly apprend qu'en 1709 et 1710 il était placé à Trianon, et le mentionne ainsi : « Un tableau représentant Apollon, qui se présente à Thétis avec un Triton qui pousse son char et une Naïade qui s'appuie sur une coquille remplie de perles et de corail. — Figures de demi-nature, ayant de hauteur 4 pieds 10 pouces sur 3 pieds 11 pouces de large, dans sa bordure dorée. »

C'est là un très-intéressant Jouvenet; on trouve dans cette jolie peinture l'origine encore saine des types, du dessin et de la couleur qui firent la réputation de grâce de Boucher.

Ce sujet fut peint à Paris, par Jouvenet, dans sa jeunesse. Il l'a, depuis, plusieurs fois reproduit. L'un d'eux faisait partie des peintures qu'il exécuta à Rennes, en 45 jours, sur trois plafonds pour M. de La Mothe-Picquet, greffier en chef du Parlement, chez lequel il était logé, pendant qu'il peignait le plafond du Palais-de-Justice.

Lebrun ayant demandé ce sujet pour l'une des salles du château de Versailles, son élève favori l'exécuta. Il est composé avec intelligence. Les coursiers se précipitent bien ; Thétis est dans

un coin du paysage ; elle paraît pénétrée (c'est l'expression de Piganiol) de l'honneur qu'elle va recevoir.

PLAFONDS DE SAINT-POUANGES.

Jouvenet peignit, à l'hôtel de St.-Pouanges, trois plafonds au rez-de-chaussée. Les sujets sont :

Vénus visitée par Flore ;

Les neuf Muses présidées par Apollon ;

La Force terrassant les Vices.

Dans le même hôtel, au premier étage, c'est :

Diane regardant Endymion que le point du jour va réveiller ; sujet admirablement traité depuis par Girodet ;

Enfin, sur la cheminée, le Sacrifice d'Iphigénie.

Ces peintures font partie des premiers ouvrages dus au pinceau de Jouvenet. Ce n'étaient là que des essais sous l'aile d'un autre génie, mais qui, malgré l'empreinte des influences que subissait alors le jeune artiste, font cependant présager le grand peintre du dôme des Invalides.

PLAFONDS, HÔTEL CONTI.

Tableaux de Jouvenet de date incertaine (Indication de J. Houel).

PLUIE D'OR DE DANAÉ.

On a mis, selon J. Houel, sous le nom de Jouvenet, la Pluie d'or de Danaë, que l'on attri-

bue aussi au Tintoret (Musée de Lyon, n°. 33. — 1836). Cette attribution est assez victorieuse pour la couleur de Jouvenet; elle prouve, beaucoup mieux que toutes les dissertations possibles, que Jouvenet n'était pas, sous ce rapport, toujours aussi inférieur qu'on l'a bien voulu dire.

Jouvenet avait, en outre, la fougue et la vigueur du grand artiste que ses fièvres de travail, ses emportements d'exécution firent surnommer *Il furioso*.

NAISSANCE DE BACCHUS.

Ce sujet fut peint par Jouvenet, pour le château de Trianon.

III. HISTOIRE.

Le nombre des sujets historiques traités par Jouvenet n'est pas considérable; il se réduit à une dizaine.

On connaît les suivants :

1. La Famille de Darius.
2. Le Sacrifice d'Iphigénie.
3. Mort d'Astyanax.
4. Marc-Antoine et A. Post. Albinus.
5. César rangeant son armée en bataille.
6. Fondation d'une ville chez les Tectosages.

7. Saint Louis sur le champ de bataille de Massoure.

8. Passage du Rhin.

LA FAMILLE DE DARIUS.

Tableau exécuté en 1685, et qui, suivant l'expression de d'Argenville, a servi d'énigme.

SACRIFICE D'IPHIGÉNIE.

Ce tableau figura au Salon de 1699.

Jouvenet plaça ce sujet à l'hôtel de St.-Pouanges, au premier étage, sur la cheminée.

MORT D'ASTYANAX.

Mentionné par J. Houel. Date incertaine.

MARC-ANTOINE ET A. POST. ALBINUS.

Au palais de Versailles, Lebrun confia à Jouvenet, dans la salle de Mars, six tableaux en camaïeu rehaussé d'or. Dans celui qui était au-dessus des croisées, il représenta Marc-Antoine et A. Post. Albinus.

CÉSAR RANGEANT SON ARMÉE EN BATAILLE.

L'un des tableaux de Jouvenet exécutés au palais de Versailles, dans la salle de Mars, où Lebrun lui

avait confié six tableaux en camaïeu rehaussé d'or. Celui-ci se trouvait sur la corniche, vis-à-vis des fenêtres.

LA FONDATION D'UNE VILLE DE LA GERMANIE PAR LES TECTOSAGES.

Hauteur : 2^m. 68.—Largeur : 3^m. 20.—Au Musée de Toulouse.

Ce tableau est d'une belle ordonnance et d'une belle couleur. Les figures sont élégantes de forme et de mouvement. L'architecte, qui présente le plan de la ville d'Ancyre, rappelle, par la noblesse et la simplicité de son attitude, une des figures de Le Sueur dans sa collection de la Vie de saint Bruno.

Ce tableau a été dégradé, il y a quelque temps, par un accident qui, heureusement, n'a pas endommagé les figures.

SAINT LOUIS SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE LA MASSOURE.

Voyez, plus haut : Tableaux représentant des actes de la vie de quelques Saints.

MORT DU GRAND-DAUPHIN DE FRANCE.

Largeur : 0^m. 69. — Hauteur : 0^m. 50. — Musée de Nîmes.

Cette toile, qui n'est qu'une ébauche, n'en est pas moins un chef-d'œuvre.

« Le Dauphin est étendu sur son lit et entouré de plusieurs grands personnages, parmi lesquels un

évêque ou archevêque qui lui donne la bénédiction ; deux femmes sont en-deçà de la tête du lit à une certaine distance, tandis qu'au pied du lit se tient un homme agenouillé.

« Au-dessus du lit, dans un nuage, trois anges ; en tout quinze ou seize personnages.

« Ce tableau n'étant qu'ébauché, et pas des mieux conservés, nous n'avons pu découvrir de signature ni de date. »

M. Boucoiran, conservateur du Musée de Nîmes, à qui nous devons ces détails, regarde ce tableau comme une magnifique toile.

PASSAGE DU RHIN.

En 1673, Jouvenet remporta un deuxième prix à l'Académie, sur un dessin : le sujet du concours était le Passage du Rhin.

IV. PORTRAIT.

Le nombre des portraits peints par Jouvenet est considérable. Nous en connaissons une vingtaine, qui sont ceux de :

1. Jouvenet lui-même.
2. Thomas Corneille.
3. Séraucourt.
4. L'abbé de Lionne.

5. L'abbé de Sainte-Marthe.
6. Fagon.
7. Le Dauphin.
8. Mazarin.
9. Bourdaloue.
10. P. Camus de Pontcarré.
11. Mesgrigny.
12. L'abbé Delaporte.
13. Un Religieux endormi.
14. Une figure d'Académie.
15. Enfants.
16. Études.
17. Lamoignon.

PORTRAIT DE JOUVENET, PEINT PAR LUI-MÊME.

Hauteur : 0^{m}. 79. — Largeur : 1^{m}. 38. — N°. 70, Catalogue de 1853, du Musée de Rouen.

Il a été gravé par Trouvain, pour sa réception à l'Académie.

Il paraît être de 1691.

M. Houel pense que Jouvenet le fit à Rouen.

Le Musée de Rouen possède, de plus, un beau buste de Jouvenet, gravé par E.-H. Langlois.

Jouvenet s'est peint plusieurs fois. M. Floquet, le savant auteur de l'*Histoire du Parlement de Normandie*, possède, dans son habitation de Paris, un de ces portraits.

PORTRAIT DE THOMAS CORNEILLE.

Propriété de M. le comte d'Osmoy, au château du Plessis (Eure). — 0m. 75 sur 0m. 65.

Voici, à l'occasion de cette toile, ce que nous extrayons du *Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen :*

« Il n'existe point, pour le portrait de Thomas Corneille, les mêmes incertitudes que pour celui de Pierre ; quoiqu'on n'ait jamais hésité sur sa ressemblance, on est surpris des portraits faux et singuliers qu'on rencontre sous le nom de cet homme célèbre. L'œuvre si remarquable de Jouvenet a fini par faire autorité, et la plupart des copies ressemblent assez pour qu'on ne s'y puisse méprendre, tant cette figure, dont les traits sont fortement prononcés, prête à l'imitation.

« Je pense faire plaisir aux amateurs en donnant la description de cette toile ; cela, plus tard, pourra avoir son utilité.

« Thomas Corneille est représenté à 75 ans environ. La toile a 0m. 65 sur 0m. 75, ayant été agrandie de quelques centimètres et rentoilée sur un châssis à clef; sa conservation est parfaite. On lit sur une bandelette de papier collée sur le châssis, en très-beaux caractères d'écriture bâtarde : Thomas Corneille, né à Rouen en 1625,

mort à Andely, le 8 décembre 1709, âgé de 84 ans, peint par Jouvenet.

« Presque vu de face, vêtu d'un riche manteau à ornements couleur d'or sur un fond lilas, cravate blanche retombant en forme de jabot. La tête, d'un beau caractère, indique beaucoup de bonhomie mêlée d'intelligence. Le front est large, les sourcils épais, le teint légèrement fleuri, le nez aquilin, la bouche légèrement entr'ouverte, le menton bifurqué, une verrue au bas de la joue droite. Une magnifique chevelure blanche tombe abondamment sur les épaules sans frisure aucune. Les yeux, de couleur fauve, ont les pupilles fort dilatées, ce qui fait présager la cécité, si déjà elle n'existait. On ne retrouve là aucune ressemblance avec le portrait de Sicre, si ce n'est la couleur des yeux. La touche, ferme et hardie, rend bien difficile toute espèce d'imitation ; c'est la manière de Ribeira dans plusieurs de ses œuvres. Aussi tous ceux qui ont tenté de saisir cette ressemblance, renonçant à aborder cette manière heurtée, si propre à produire des effets et à rendre avec tant de mérite les dégradations d'un âge très-avancé, ont pris le parti de peindre lisse et tout uni ; ce qui, en rajeunissant de beaucoup le modèle, ne donne aucune idée de l'original.

Ce remarquable portrait a été gravé par B. Picart, Duflos, Dequevauvilliers, et par un autre dont

je n'ai pu trouver le nom, l'épreuve que j'ai consultée étant avant toute lettre. Je regrette de ne pouvoir le citer, à cause de sa bonne exécution. »

M. Deville a fait hommage à l'Académie de Rouen d'une excellente copie du portrait de Thomas Corneille, peint par Jouvenet, que possède M. le comte d'Osmoy : de sorte que désormais ce type inestimable ne sera jamais perdu pour nous, dit M. André Pottier.

PORTRAIT DE JOSEPH-NICOLAS DE Y DE SÉRAUCOURT, DOCTEUR DE SORBONNE.

Hauteur : 1m. 38. — Largeur : 1m. 02. — N°. 74. Catalogue 1855 du Musée de Rouen.

Ce tableau est signé : « J. Jouvenet pinxit. »

Pour le faire, ce portrait sort de la manière habituelle du peintre rouennais ; il est d'un pinceau moins chaud et moins heurté que ses autres productions.

PORTRAIT DE L'ABBÉ DE LIONNE.

Il figura au Salon de 1699.

PORTRAIT DE L'ABBÉ CLAUDE DE SAINTE-MARTHE.

Il porte la date de 1691, et fut peint au mois d'octobre. C'est un des plus beaux portraits de Jouvenet.

PORTRAIT DE FAGON,

Né en 1638, mort en 1718, premier médecin du roi Louis XIV.

Hauteur : 0m. 74. — Largeur : 0m. 60. — Buste de grandeur naturelle. — N°. 306, Musée du Louvre. Notice de F. Villot.

Il est représenté de face, la tête nue, les cheveux en désordre, et portant la robe de médecin.

Collection de Louis-Philippe. — Acquis en 1838, avec un portrait du surintendant Tubeuf attribué à Mignard, pour 500 fr.

PORTRAIT DU DAUPHIN.

Louis XIV chargea Jouvenet de faire le portrait du Dauphin, d'après nature, en 1677. On en voit la gravure au Cabinet des estampes de la rue de Richelieu.

PORTRAIT DE MAZARIN.

C'est vers 1696 que Jouvenet fut chargé de faire le portrait de Mazarin, que Vallet devait graver. Le 7 juillet, il présenta le dessin à l'Académie qui consigna des remercîments sur ses registres.

PORTRAIT DE LOUIS BOURDALOUE, JÉSUITE.
Tiré sur le visage du mort (17 mai 1704).

Dessin qui fait partie de la collection du marquis de Chennevières, exposé au Musée d'Alençon.

« Modèle de la chaire, il fut, tout à la fois,
« Le roi des orateurs, et l'orateur des rois. »

« La tête du fameux prédicateur a été évidemment dessinée par Jouvenet immédiatement après la mort. Tous les signes de la mort sont là dans les yeux, dans le nez, dans la bouche ; puis il a imaginé de mettre en mouvement ce cadavre et de faire survivre la prière à la mort. Je ne pense pas qu'il y ait de Jouvenet un dessin plus poussé et plus étudié que celui-là, et qui soit, à cause du sujet même, d'un plus grand caractère. Le portrait peint, exécuté d'après cette belle étude, faisait partie de la collection de M. de Genoude, et fut vendu, à sa mort, sous l'attribution de Ph. de Champagne, et sous cette désignation : « Portrait d'un prêtre aveugle, tenant de la main « droite un crucifix et l'autre main appuyée sur « la poitrine. » Comme on n'avait apparemment que ce portrait, d'après nature, du saint homme, il est le seul qui ait été pris pour type et répété par la gravure. La plus ancienne et la meilleure estampe qui ait été faite du Père Bourdaloue, d'après

Jouvenet, a été gravée, en supprimant le crucifix et beaucoup d'accessoires, par C. Simonneau. D'Argenville raconte que « le portrait du Père Bourdaloue, peint après sa mort par Jouvenet, se trouvait de son temps dans la Maison professe des Jésuites, et qu'il y en avait un pareil au Collége des Jésuites, mais qu'on le disait une copie. » Je n'ai pas besoin de faire observer qu'au chevet d'un mort, un artiste ne peint point un portrait, mais qu'il crayonne un dessin. » (Ph. de Chennevières-Pointel.)

PORTRAIT DE CAMUS DE PONTCARRÉ.

Jouvenet vint à Rouen faire le portrait de Pierre Camus de Pontcarré, premier président du Parlement de Normandie ; morceau remarquable de dessin, d'expression et de dignité.

Ce portrait est gravé par Drevet (Voyez au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale). Au-dessous de la lettre est le nom du graveur de caractères : Guillelmus Le Barbier de Grainville, Rotomagæus (orthographe du graveur).

PORTRAIT DE LAMOIGNON.

Hauteur : 0m. 90. — Largeur : 0m. 70.

Jouvenet peignit Lamoignon d'après nature : cet excellent portrait a appartenu à M. l'abbé

Heudes; « il se trouve en ce moment, dit J. Houel (1836), à Rouen, chez M. Chéron, » alors avocat, aujourd'hui conseiller à la Cour impériale de Rouen, à qui l'a donné feu l'abbé Heudes, ancien curé de St.-Patrice de Rouen. Il s'agit du président à mortier Lamoignon de Bâville (ami de Bourdaloue, éditeur de ses sermons), fils de l'illustre premier président Guillaume-Chrétien de Lamoignon.

Le Président porte son costume de Cour; son rabat blanc se soulève par un coin; ses poignets sont ornés de manchettes blanches. Ses cheveux gris, presque blancs, s'écartent en désordre. Sa main gauche, à demi engagée sous son vêtement, s'appuie contre sa poitrine; la main droite se trouve dans l'ombre. Il paraît être placé contre une fenêtre. Il est maigre, ses traits fortement accentués, les formes de son visage énergiquement accusées; son œil est vif et pénétrant; sa tête est véritablement vivante, et l'on remarque sur sa figure une vigueur d'expression qu'on ne peut rendre.

On ne saurait dire toute la hardiesse de pinceau qu'on admire dans ce portrait. Enfin, il s'y trouve un effet, un contraste de jour et d'ombre magnifiques.

Il était signé fort lisiblement, —*J. Jouvenet.* Mais une restauration a fait disparaître cette signature dont on découvre à peine quelques parties de lettres.

PORTRAIT DE MESGRIGNY.

Simplement mentionné par J. Houel, comme de date incertaine.

UN RELIGIEUX ENDORMI DANS UN FAUTEUIL.

Dessin qui fait partie de la collection de M. le marquis de Chennevières, exposé au Musée d'Alençon.

« Le Religieux est tourné vers la droite ; la tête repose sur la main gauche ; les jambes sont croisées.

« Belle étude à la pierre noire rehaussée de blanc, sur papier gris. »

« On ne connaît pas un peintre, même un peintre coloriste, dit excellemment M. Vitet, quand on n'a vu que ses tableaux ; il faut connaître ses dessins. C'est là qu'on entre avec lui en un commerce intime et vraiment instructif. Dans le domaine de l'art, les dessins sont les causeries du coin du feu, les tête-à-tête avec leurs confidences et leur laisser-aller. Là seulement on apprend à saisir le premier mot, le ton naturel et instinctif de la pensée pittoresque, à distinguer par quel chemin elle s'élève à la force et à l'effet. Chez les uns, ce premier jet est complexe et embarrassé, c'est à force de réflexion et d'étude qu'il s'épure et s'éclaircit ; chez d'autres, il est saisissant, lumineux, plein d'espérance et de

promesses que l'exécution ne tient pas toujours. Passez du grand Salon du Louvre dans ces anciennes salles du Conseil d'État, aujourd'hui tapissées de dessins : il n'est pas un des maîtres dont vous venez d'admirer les œuvres sous leur forme définitive et arrêtée, qui n'ait encore quelque chose à vous dire, et dont vous ne sentiez mieux l'esprit et le caractère quand vous êtes en face du moindre de ses croquis. »

UNE FIGURE D'ACADÉMIE.

Simplement mentionné par J. Houel, comme de date incertaine.

ENFANTS.

Au château de Versailles, on voyait, de Jouvenet, deux petits tableaux ovales de 2 pieds de diamètre, lesquels étaient sur des portes et représentaient des enfants.

ÉTUDES.

Dessin qui fait partie de la collection de M. de Chennevières, exposé au Musée d'Alençon.

« Sur une même page, un pied chaussé à l'antique, deux mains tenant un bois de lance, et les plis d'une manche.

« A la pierre noire, rehaussé de blanc. »

IV.

RAPPORT ENTRE LES ŒUVRES DE JOUVENET ET LES LOIS DE L'ESTHÉTIQUE, DE LA MORALE, DE L'HISTOIRE ET DE LA COULEUR LOCALE.

—

§ 1er. (1).

Il nous reste à examiner notre peintre sous un nouveau et dernier point de vue, qui ne paraît pas avoir beaucoup préoccupé ses biographes, ni aucun des écrivains qui ont étudié les travaux du grand artiste, à savoir : comment Jouvenet s'est conformé à la vérité biblique, historique et morale dans les sujets et les scènes qu'il a rendus : objet capital, bien digne assurément d'arrêter les regards du philosophe et du chrétien, en même temps que les réflexions des artistes et des amis de l'art; su-

(1) Ce chapitre est tiré, en grande partie, de l'excellent recueil romain : « *Analecta juris pontificii* », livraisons de septembre et octobre 1858, n°. 22.

jet dans lequel Jouvenet a montré sa belle âme et la pureté de son cœur, autant que l'étendue de ses connaissances et l'immensité de son génie.

Ce chapitre, quoiqu'il regarde principalement les sujets sacrés, touche néanmoins à divers points et à plusieurs degrés aux différents genres de la peinture : c'est qu'il n'est permis à personne d'être faux, obscène ou impudique; et que personne n'a le droit d'invoquer son ignorance quand il s'agit du droit ou du devoir. Or, dans aucun de ses ouvrages, Jouvenet ne saurait être accusé de ces imperfections et de ces défauts.

Posons d'abord les principes que doivent, sous ce rapport, suivre les peintres; et nous verrons comment Jouvenet s'y est conformé, ou en quoi il s'en est écarté.

« Les saintes images sont pour les gens ignorants, qui ne peuvent pas lire les livres sacrés, ce que sont les livres pour les hommes instruits et éclairés. » C'est le 8e. Concile général, 2e. de Nicée, qui fait cette réflexion au sujet des saintes images. Elle montre l'importance d'écarter de la peinture religieuse toute erreur capable de nuire à la pureté de la foi, ou de tromper les fidèles sur les mystères et sur les récits bibliques. La peinture est, pour ainsi dire, une traduction des Livres saints à l'usage des fidèles.

Dans combien de grossières méprises sont fré-

quemment tombés les sculpteurs et les peintres, sans excepter les plus célèbres, contre la vérité de l'histoire biblique ! L'ignorance des faits, des mœurs et des lois a produit des erreurs qu'une imitation aveugle renouvelle, propage sans cesse. Il n'est personne qui n'ait vu des tableaux représentant la circoncision de Notre-Seigneur ; la cérémonie semble faite dans le temple de Jérusalem, orné de grandes et riches colonnes ; un prêtre, vêtu des ornements du souverain pontificat, fait la cérémonie ; d'autres ministres l'entourent, et de jeunes enfants sont à genoux, tenant en main des cierges allumés ; et pourtant qui peut ignorer que la circoncision eut lieu dans la grotte de Béthléem, et non dans le temple ; que la Sainte Vierge fut le ministre de la circoncision, selon le sentiment le plus probable ; et non un prêtre et encore moins le souverain pontife : ce qui est le comble de la folie ? Raphaël a peint le premier miracle de saint Pierre, la guérison du Boiteux, d'une manière tout-à-fait contraire au récit des Actes des Apôtres, chap. 3. Le temple qu'il représente n'a rien de commun avec celui de Jérusalem : c'est une de nos églises, avec une grande coupole, avec des colonnes très-élevées ; et, ce qui n'est pas supportable, avec des statues et des images. Le Boiteux n'est pas celui du texte sacré ; c'est un homme robuste qui a une jambe entière et l'autre coupée

sous le genou ; près de lui est la jambe de bois, pareille à celle dont les gens amputés font usage. Quoi de plus absurde et de plus révoltant ! Le texte sacré nous parle d'un homme perclus de naissance, qu'on portait pour demander l'aumône à la porte du temple : cet homme n'avait pas subi d'amputation , il avait ses deux jambes et ses deux pieds , ainsi qu'on le voit clairement dans ce passage de l'écrivain sacré : *Et protinus consolidatæ bases illius et plantæ ; et exiliens stetit, et ambulabat.* Les peintres ont grand besoin d'être guidés par des hommes versés dans la connaissance des saints Livres.

« Les sujets impudiques, voilà la seconde chose qu'on doit reprocher aux peintres. Certains artistes choisissent de préférence, dans l'Histoire sainte, les faits qui sont propres à exciter l'impureté. Ce sont les filles de Loth, entièrement nues, et enivrant leur père pour lui faire commettre l'inceste. C'est l'Egyptienne provoquant Joseph à l'adultère. C'est Bethzabée qui se livre à la passion du roi David. C'est l'histoire de Suzanne dans son bain , et autres sujets du même genre qui sont réprouvés par les règles de l'honnêteté. Ces artistes abusent indignement de la peinture. Selon Platon, la rhétorique employée dans un autre but que pour rendre les citoyens meilleurs, loin d'être la vraie rhétorique , n'est qu'un misérable artifice

et une coupable flatterie ; ainsi, la peinture impudique n'est que la prostitution de l'art. Chez les Égyptiens, les lois punissaient les licences impudiques des peintres. Aristote recommandait aux magistrats de sa cité de ne souffrir aucune peinture, aucune statue indécente (*Polit.*, lib. VII, c. 18). Saint Grégoire de Nice appelle les peintures obscènes des spectacles infâmes, *infamia spectacula* ; et Tatien, *vitiorum monimenta.* Il y a défense expresse de peindre des sujets impudiques sous prétexte de faire des images sacrées, tant en vertu du Concile *In Trullo* qu'en vertu du Concile de Trente. La bulle *Sacrosancti* d'Urbain VIII défend d'exposer, dans les églises ou sous leurs portiques, les images qui ont quelque chose d'indécent ou d'immodeste.

Les peintres doivent s'abstenir ainsi de toute nudité indécente, à laquelle ils peuvent commodément obvier.

Les Grecs et les Orientaux, dont la piété envers les saintes images est si grande, ne les représentaient jamais que vêtues d'une manière très-convenable et très-décente. Ils ont les nudités en horreur. Les peintres d'Occident feraient bien de les imiter. Mais, hélas ! quel grand nombre de tableaux ne trouve-t-on pas qui sont répréhensibles au point de vue de l'honnêteté ? Il n'est pas rare de trouver des enfants encore grands, qui sont cen-

sés représenter des anges dans des nudités bien propres à enflammer les passions. La Sainte Vierge elle-même, modèle de toute chasteté, est représentée avec des cheveux épars sur un cou et des épaules entièrement nus. Il est des artistes qui ont osé la peindre avec la poitrine découverte. On croirait voir quelque déesse païenne et non la Reine des anges, le plus parfait modèle de la pudeur virginale.

N'a-t-on pas osé peindre l'Enfant Jésus entièrement nu, à l'âge de deux ou trois ans? Je demande ce que l'édification et la piété peuvent gagner à ces nudités; ne savons-nous pas, au contraire, que les nudités des tableaux causent les plus dangereuses impressions chez les gens faibles et chez les enfants?

Un peintre célèbre a représenté deux martyrs traînés au supplice, entièrement nus de la tête aux pieds. C'est peut-être très-beau au point de vue de l'art, si l'on veut; mais la prudence et la modestie chrétiennes le condamnent.—Un autre peignit saint Sébastien avec la chair d'un admirable coloris, le front découvert, le visage riant; tout était si beau et si frappant, qu'on ne tarda pas à s'apercevoir que les yeux de bien des femmes s'y arrêtaient avec complaisance. Il fallut, par prudence, faire disparaître le tableau. — Un autre représenta une vierge et martyre, entièrement nue, sur

une croix en forme de X, semblable à celle qu'on attribue à l'apôtre saint André. Comme si l'homme avait besoin de provocations extérieures pour exciter sa chair qui le précipite elle-même dans mille tentations ! — Toutes ces images sont prohibées par le Concile de Trente : *Omnis lascivia vitetur ; ita ut procaci venustate imagines non pingantur, neque ornentur* (Sess. 25 , *De sacr. imag.*).

Cependant, pour nous garder de toute exagération, nous devons faire observer qu'il y a des nudités permises. Ainsi, les anciens ont toujours représenté Adam et Ève entièrement nus. On peut donc le tolérer, puisque l'ancien usage le veut ainsi ; et que, d'ailleurs, on ne peut guère représenter autrement l'heureux état d'innocence que plus tard ils ont perdu. Mais l'artiste doit s'efforcer d'écarter toute turpitude, autant que les règles de l'art le permettent. Il doit cacher ce que la pudeur défend de représenter : la position d'un objet, une branche, un tronc d'arbre, voilà les moyens de sauvegarder la pudicité.

Après la faute, lorsque Dieu fait des reproches à nos premiers parents, ou lorsque l'Ange les renvoie du Paradis terrestre, il faut leur donner les feuilles de figuier, ou la tunique de peau dont parle la Genèse.

Pour ce qui concerne les martyrs, hommes ou femmes, on ne doit jamais permettre de les peindre

entièrement nus. Nous n'ignorons pas que les païens, grecs ou romains, avaient coutume de supplicier leurs condamnés dans la plus complète nudité. Les martyrs subirent l'ignominie de cette nudité, non-seulement sous les persécuteurs païens, mais aussi sous les Ariens, ainsi que nous l'apprenons de saint Athanase, de saint Hilaire et de l'historien Eusèbe. Nous dirons néanmoins qu'on doit éviter, dans les tableaux des martyrs, cette nudité, parce que la décence chrétienne la repousse. Ils ont mérité devant Dieu en la supportant; mais ce qui a été une source de mérite et de gloire pour eux n'est pas utile pour nous, qui avons besoin de réprimer toutes les affections impures. Les martyrs ont souffert bien des choses que la décence ne permet pas de représenter. Les divers instruments de supplice, vraiment diaboliques, qui déchiraient le corps entier, ne pourraient être bien rendus qu'avec la complète nudité. Eusèbe raconte que certains persécuteurs eurent la cruauté de suspendre de pauvres femmes, attachées par un pied, la tête en bas, déchirées par des instruments de supplice. Est-il possible de représenter un si affreux spectacle sans blesser la pudeur ? Théodore dit, au sujet du B. Benjamin, que le roi de Perse, qui le martyrisa, fit introduire, dans certaines parties, une verge qui, retirée et introduite plusieurs fois, causa d'indi-

cibles tourments au confesseur de la foi. Quel est le peintre, je le demande, qui voudra reproduire cette circonstance du martyre ?

Après les martyrs, ce sont les anachorètes des deux sexes, envers lesquels il n'est pas rare que les peintres fassent des choses inconvenantes. Qui n'a vu ces saints ermites, représentés avec les épaules, la poitrine, ainsi qu'une partie des jambes et des cuisses tout-à-fait nus? Les peintres leur donnent une chair ferme et blanche, comme si des hommes qui vont nus, sous le soleil d'Égypte, et qui dorment à la belle étoile, n'acquéraient pas nécessairement une peau dure, horrible et couverte de poils ! Que les peintres donc renoncent à cette nudité que la vanité leur rend si chère. Ils feront beaucoup mieux de peindre les anachorètes couverts d'un sac, d'autant plus que nous savons fort bien que saint Paul, le premier et le plus parfait modèle des ermites, s'était fait une tunique de feuilles de palmier. Cette observation est surtout nécessaire pour les saintes. Qui n'a vu des sainte Pélagie, des sainte Marie Égyptienne, des sainte Madeleine, presque toutes nues, ou du moins très-indécemment vêtues ?

Après les choses impudiques et les nudités, il faut que les peintres évitent tout ce qui sent la légèreté, le ridicule, l'absurdité ; car ces défauts sont, dans des tableaux religieux, une véritable

impiété. — Nicéphore parle d'un tableau qui représentait N. S. J. C. avec les emblèmes de Jupiter Tonnant; le peintre fut bien puni de son impudence; car sa main se dessécha lorsqu'il achevait son tableau; il pleura sa faute, et saint Gennadius, patriarche de Constantinople, le guérit. Combien ne trouve-t-on pas de compositions et de tableaux qui trahissent l'ignorance de l'artiste, par les choses ridicules et ineptes qu'on y remarque? Ainsi la Cène eucharistique, représentée comme si elle eût eu lieu dans un palais royal ou dans quelque salle du temple; — le festin de Béthanie avec des circonstances tout-à-fait ridicules; — la conversion de saint Paul, par Michel-Ange, où l'on voit le Christ se précipiter du haut du ciel d'une manière tout-à-fait indigne de sa majesté; — l'Enfant Jésus jouant avec un passereau retenu par un fil: — voilà quelques exemples de ce qu'on reproche aux peintres; nous ne faisons que les indiquer ici; nous en parlerons plus loin avec plus d'étendue.

Un autre abus des peintres, qui n'est malheureusement que trop fréquent, et qui devient un sacrilége, pour ainsi dire, lorsqu'il s'attache aux images religieuses, c'est d'emprunter les traits d'une personne aimée d'un amour impudique, pour représenter quelque saint ou sainte dans un tableau religieux. — C'est déjà un grand désordre et une chose indigne de la religion qu'une per-

sonne vivante veuille se faire peindre dans un tableau religieux, et de représenter sous ses traits l'image d'un saint ; mais si le peintre choisit pour cela une personne qui soit pour lui l'objet d'une passion impudique, cela devient un désordre honteux et sacrilége. Pline, parlant d'un peintre qui faisait toujours quelque portrait d'une femme aimée, dit que c'est la corruption de l'art. Les Pères des premiers siècles reprochaient aux païens de prendre des modèles parmi les femmes prostituées. On peut voir Clément d'Alexandrie (*Oratio ad gentes*) demandant aux païens s'ils veulent adorer les prostituées, en les prenant pour modèles des portraits de Vénus.

Enfin, les images qui donnent lieu à quelque erreur doivent être abolies, si l'on ne peut pas les corriger facilement. Cela résulte du principe posé au commencement. Les images sont les livres des gens ignorants. De même que l'Église prohibe les livres qui, sans contenir d'erreur manifeste, prêtent aux gens ignorants l'occasion de quelque erreur dangereuse ; ainsi les peintures qui peuvent engendrer des erreurs doivent être supprimées. Voici des exemples : Il y a eu des peintres qui, voulant représenter la Trinité, ont fait une face humaine avec trois mentons, trois fronts et cinq yeux. Une monstruosité aussi absurde peut-elle exciter autre chose que l'indignation et le dégoût ?

—D'autres représentent la Sainte Vierge, portant la Trinité dans son sein, comme si toute la Trinité s'était incarnée ! Dans certains tableaux de l'Annonciation, on voit descendre du ciel un petit corps dans le sein de la Sainte Vierge ; cela peut donner lieu à l'erreur de Valentin, qui prétendait que le corps de N. S. ne fut pas formé de la substance de la Sainte Vierge, mais qu'il descendit du ciel. On voit, dans quelques tableaux du Jugement dernier, la Sainte Vierge et les Saints qui prient pour ceux qui viennent d'être réprouvés et rejetés par la sentence de Jésus-Christ. C'est là une grossière erreur que condamne la doctrine de l'Église ; les Grecs schismatiques ont embrassé cette opinion, parmi les erreurs engendrées par le schisme.

Quant aux erreurs qui ne contrarient ni la foi ni les mœurs, on doit s'abstenir de les reproduire dans les peintures à venir ; mais il semble permis de les tolérer dans celles qui existent. Ainsi, dans le Sacrifice d'Abraham, c'est une erreur de représenter Isaac tout-à-fait enfant ; mais cela n'exige pas, sans doute, qu'on supprime tous les tableaux où se trouve cette erreur qui n'a rien de bien dangereux. — On doit porter le même jugement des peintures qui placent la Circoncision de Notre-Seigneur dans le temple de Jérusalem. — Une autre erreur, moins tolérable que les

précédentes, c'est celle qui consiste à joindre la Sainte Vierge aux femmes qui portaient les parfums pour embaumer le corps de Notre-Seigneur; car ces femmes, quoiqu'elles allassent rendre ce devoir de piété à Jésus-Christ, n'avaient pas une foi bien ferme à sa résurrection, au lieu que la Sainte Vierge n'en douta pas un seul instant. — Une autre erreur, plus grave encore, est de peindre le Sauveur sortant du sépulcre ouvert, et dont la pierre est écartée, au lieu que l'Évangile et tous les Pères affirment que Notre-Seigneur sortit du sépulcre lorsque la pierre le couvrait encore. Calvin a été le premier à inventer le contraire. Néanmoins, comme ces erreurs ne sont pas bien dangereuses, on peut les tolérer dans les anciens tableaux, à condition que les peintres éviteront de les reproduire à l'avenir.

Il reste à parler des erreurs accessoires, de ces anachronismes si communs enfantés par l'ignorance de l'histoire, des rites et des mœurs des nations. — Abraham et ses soldats se battent avec les armes des légions romaines; le Patriarche porte la pourpre et les autres emblèmes impériaux. — Josué est magnifiquement vêtu, de la tête aux pieds; il a une cuirasse, une selle à son cheval et une foule d'autres ornements que les Hébreux ne connaissaient pas. — Un artiste, décrivant le siége de Troie, a représenté des tam-

bours, des soldats qui jouent aux cartes et fument. — Il faut en dire autant des habits bleus et rouges qu'on donne à Notre-Seigneur et aux Apôtres ; des lunettes qu'on prête aux Pharisiens, quoiqu'elles n'aient été inventées qu'au XIVe. siècle. Il faut être indulgent pour les peintres.

On ne leur interdit pas de représenter certaines choses dont l'Histoire sainte ne fait pas mention expresse, pourvu qu'elles soient de nature à exciter la piété, à offrir une signification vraiment pieuse et louable. L'orateur et l'historien rapportent bien des choses fondées sur de pures conjectures; ainsi le peintre n'est pas tenu de se renfermer dans les exactes limites des faits entièrement certains; il peut s'attacher au vraisemblable, pourvu qu'il n'y ait rien dans ses conceptions de contraire à la sainte Écriture, ni à l'histoire ecclésiastique. — Quel fut, par exemple, le fruit défendu à nos premiers parents? On ne le sait pas d'une manière positive. Les uns pensent que c'était la figue, parce qu'Adam et Ève, dès qu'ils connurent leur nudité, *consuerunt sibi folia ficus*, comme porte la Genèse ; d'autres croient que c'était la pomme, à cause du passage des Cantiques : *Sub arbore malo suscitavi te*, etc. Dans une chose aussi incertaine, on ne doit pas blâmer les peintres qui placent une pomme rouge dans la main d'Ève ; loin d'être téméraire, cela est

probable, d'autant plus que la pomme s'adapte fort bien à la description que la Genèse fait du fruit défendu : *bonum ad vescendum, et pulchrum oculis aspectuque delectabile.*

On trouve parfois des tableaux représentant la crèche de Jésus, devant laquelle saint Augustin, saint Bernard et saint François sont à genoux. Si le peintre a prétendu faire de l'histoire, sa composition est passablement absurde. Mais les peintures sont le livre des ignorants : les artistes doivent donc user sobrement des compositions allégoriques du genre de celles que nous venons de citer. On ne sait pas assez jusqu'où va l'ignorance, je ne dis pas seulement chez les gens du peuple, mais encore chez les hommes qu'on croirait exercés dans la culture de l'esprit. Interiani d'Ajala, dans son savant livre intitulé : *Pictor christianus eruditus*, raconte que, visitant l'église de l'Escurial avec quelques personnes d'un rang assez élevé, une d'elles lui adressa la question suivante : « Veuillez me dire à quelle époque saint Laurent, moine hiéronymite, fut martyrisé par les Maures ? » — Il est des peintres qui se représentent dans un coin de leur tableau, dans l'attitude de la prière, devant le mystère qu'ils ont peint. L'intention est louable, sans doute, et la chose est même très-pieuse ; mais n'est-il pas à craindre que des gens ignorants s'imaginent que c'est une apparition de Notre

Seigneur ou de la Sainte Vierge, faite à la personne représentée dans le tableau?

Les principes que nous venons d'énoncer, dans cette Introduction, nous semblent suffire pour montrer quelles sont généralement les choses qu'il faut interdire et celles qu'on peut tolérer dans la peinture.

Nous devons maintenant examiner en détail les principaux mystères de la religion, afin de signaler les erreurs que les peintres ont commises ou qu'ils sont exposés à commettre contre la vérité des saintes Écritures, ou contre la tradition de l'Église. C'est ce que nous ferons dans plusieurs paragraphes, en ayant soin d'observer comment Jouvenet s'en est tiré, soit en y tombant, soit en y échappant. Pas n'est besoin de dire à l'avance que Jouvenet était trop versé dans l'étude des saints Livres et de l'histoire, pour avoir jamais commis à ce sujet aucune faute grossière, et que, sous ce rapport, l'examen de ses ouvrages ne sera encore, pour ainsi dire, qu'une continuelle apologie.

§ 1. — Manière de représenter Dieu et les Anges.

Il y a deux manières de représenter Dieu, également reçues et usitées dans l'Église catholique. On le peint sous forme d'un triangle ou d'un cercle, ou bien sous forme humaine.

Le cercle est moins usité que le triangle. On représente donc, dans le haut d'un tableau, un triangle équilatéral rayonnant d'une brillante lumière et portant au milieu les quatre lettres hébraïques du nom de Dieu : nom ineffable, que le souverain prêtre ne pouvait prononcer qu'une fois par an, et qui exprime la substance incommunicable de Dieu. Le triangle équilatéral désigne assez bien l'unité de l'essence divine, ainsi que la trinité des personnes et leur égalité. Dieu est souvent représenté sous forme humaine, parce que, dans la condition de la vie présente, nous ne pouvons imaginer les substances spirituelles, ni par conséquent les représenter qu'à l'instar des choses corporelles et sensibles. Or, l'homme étant le plus noble des êtres animés, il est convenable de représenter Dieu sous forme humaine, surtout sous forme d'un grave et majestueux vieillard. Personne ne conteste la légitimité de cet usage, qui est commun dans l'Église catholique ; au reste, cet usage est fondé sur la fameuse prophétie de Daniel, ch. 7 : *Aspiciebam donec throni positi sunt. Antiquus dierum sedit : vestimentum ejus candidum quasi nix, et capilli capitis ejus quasi lana munda.* Le prophète désigne Dieu et l'appelle l'Ancien des jours, pour figurer son éternité ! Le vêtement blanc, c'est selon les Pères, l'incomparable pureté de la nature divine. Les cheveux

blancs conviennent très-bien à l'Ancien des jours, au Dieu éternel. D'autres passages de la sainte Écriture montrent que Dieu est très-convenablement représenté sous la figure d'un majestueux vieillard : ainsi, la vision de Jacob et celle du prophète Isaïe, chap. 6. Ce symbole exprime la Majesté divine autant que les œuvres de l'homme peuvent y parvenir, surtout si l'on a soin de représenter un trône brillant, entouré d'anges qui se tiennent dans l'attitude d'une respecteuse adoration. Pour représenter le Père éternel, comme on le fait dans la vision du Jourdain, c'est encore la figure d'un vieillard qu'il faut peindre. Nos faibles sens n'ont pas d'autre manière de se représenter Dieu le Père. La forme humaine, que le Fils a prise dans son incarnation, est celle sous laquelle on doit le peindre. Le Saint-Esprit apparut, sur le Jourdain, sous forme d'une colombe et doit être peint de cette manière.

Les anges ayant souvent apparu sous forme humaine, ainsi que l'atteste l'Écriture, il n'est pas étonnant qu'on les représente ainsi. C'est donc avec les traits d'enfants ou de jeunes gens que les anges sont ordinairement représentés. N'omettons pas, à ce propos, d'improuver hautement la licence des artistes qui se permettent pour les anges des nudités intolérables, comme si la perfection de la nature angélique dispensait des règles

de la décence ! Mais, pourvu que ces règles soient rigoureusement gardées, on ne doit pas blâmer les peintres qui donnent à leurs anges une grande beauté et de magnifiques cheveux artistement disposés ; car ces choses sont censées désigner la perfection et la beauté de la nature angélique qui ne vieillit pas.

Michel-Ange peignait ses anges sans ailes « parce que, disait-il, le miracle consiste à voler sans ailes. » Quelle absurdité ! comme si la peinture s'adressait à la raison même et non aux yeux ! Personne n'ignore que les anges, incorporels, sont sans plumes et sans ailes ; mais on les peint sous cette forme, parce qu'elle est la plus propre à représenter leur agilité et leur mobilité, et que, d'ailleurs, c'est celle sous laquelle on les trouve constamment décrits dans la sainte Écriture qui, en outre, mentionne expressément leur vol, ainsi qu'on le voit dans Isaïe, chap. 6 : *Et volavit ad me unus de Seraphim*, etc.

Quelques peintres affectent de représenter les anges sans aucune splendeur, ni auréole. Néanmoins, la sainte Écriture semble nous apprendre qu'une rayonnante lumière est le signe des bons anges, ainsi que nous le lisons dans saint Paul : *Ipse enim Satanas transfigurat se in angelum lucis*. L'ange qui délivra saint Pierre fit luire une grande lumière dans la prison : *Angelus Domini*

adstitit et lumen refulsit in habitaculo. Dans les Actes du martyre de sainte Cécile, Valérien trouve la Sainte en prière avec un ange qui brille d'une divine splendeur : « *Angelum divino splendore fulgentem invenit.* » Ces exemples montrent que les artistes ne doivent pas se dispenser de peindre les anges splendides et rayonnants, au moins quant au visage.

De tous les livres de la sainte Écriture, il n'y a que la prophétie d'Isaïe qui fasse mention expresse et détaillée des séraphins. Faut-il absolument leur donner six ailes ? Quelques écrivains ont pensé qu'on pouvait se contenter de quatre, en y joignant les deux bras qui sont désignés sous le nom d'*ailes* dans le langage de l'Écriture. Mais comme le texte sacré est formel : *Sex alæ uni et sex alæ alteri*, il faut admettre que les séraphins doivent être représentés avec six ailes, et cela n'est pas bien difficile ; car on peut attacher à la partie supérieure des épaules quatre ailes, deux volant du côté de la face sur les jambes, deux autres couvrant la partie inférieure du corps. Dans l'admirable Vision de saint François d'Assise, dont saint Bonaventure a écrit la relation, les six ailes des séraphins sont ainsi disposées : deux sont élevées au-dessus de la tête ; deux sont étendues pour voler, et les deux autres couvrent le corps entier. On a mis en doute s'il fallait donner des bras et

des mains aux séraphins. Le prophète Isaïe mentionne expressément la main du séraphin : *Et volabit ad me unus de seraphim, et in manu ejus calculus*, etc. La vision de saint François présente le séraphin non-seulement ailé, mais crucifié; les mains et les pieds de l'ange sont étendus et cloués à la croix.

Les chérubins sont décrits, dans le tabernacle de Moïse et dans le temple de Salomon, sous la forme humaine : *similitudinem hominis;* c'est une erreur de leur donner des tuniques; car l'Écriture sainte dit qu'ils n'en avaient pas. Faut-il, pour cela, les peindre dans une complète nudité? La difficulté est de savoir si les chérubins du tabernacle ou du temple avaient plus de deux ailes. Quelques auteurs ayant cru qu'ils en avaient quatre, on pourrait, d'après cette opinion, faire couvrir le corps avec deux ailes; mais cette opinion nouvelle étant communément rejetée, il vaut mieux les représenter entièrement nus, en ayant soin d'adopter une disposition qui écarte toute indécence.

L'usage s'est introduit de peindre les séraphins et les chérubins autour du trône de Dieu et de Jésus-Christ, avec la seule face et les ailes; cette manière est fort décente et des gens graves l'approuvent.

Aucun ange de l'ordre des Trônes, des Dominations, des Principautés et des Puissances n'a fait

d'apparition sur la terre; l'Écriture sainte ne parlant pas d'eux d'une manière spéciale, la peinture ne saurait formuler rien de particulier. — Saint Michel est ordinairement représenté avec un bouclier, sur lequel on lit: *Quis est Deus?* Il porte un glaive qu'il fait peser sur un démon renversé sous ses pieds. Cette description, très-conforme à l'Écriture, représente le combat spirituel qui eut lieu dans le ciel. Quelques peintres donnent la forme humaine au démon, sans aucun signe pour le faire connaître; c'est une faute; l'Écriture le représente sous la forme d'un dragon ou celle du serpent; et c'est ainsi qu'il convient de le peindre.

Saint Gabriel est décrit dans la prophétie de Daniel, et saint Raphaël l'est dans le livre de Tobie. On a demandé si les quatre autres archanges pouvaient être représentés dans les tableaux; cela semble permis, quoique l'Écriture ne nous fasse pas connaître leurs noms. Il y a eu des églises dédiées aux sept Archanges, notamment à Palerme, où l'on admire un beau tableau qui les représente.

NATIVITÉ DE JÉSUS.

Quelques peintres décrivent le lieu de la naissance de Notre-Seigneur comme le petit portail d'une maison ruinée, où ils placent deux pierres soutenant un toit de paille; cela n'est pas conforme à l'Évangile. Le Fils de Dieu naquit dans

une grotte taillée dans le roc : cette grotte servait d'étable aux étrangers et aux voyageurs.

Une chose tout-à-fait intolérable, c'est que l'enfantement de la Sainte Vierge soit représenté *humano modo*. La Mère de Dieu est couchée dans un lit; elle souffre de grandes douleurs; les accoucheurs lui offrent à boire, etc. Tout cela est manifestement une erreur contre la foi, qui nous apprend que la Mère de Dieu, ayant conçu *sine labe*, accoucha sans douleur. — On ne doit pas supporter non plus la licence des peintres qui représentent l'Enfant Jésus entièrement nu; car l'Évangile nous apprend que l'Enfant Jésus fut aussitôt vêtu de langes; et le signe que l'ange donna aux bergers, c'est qu'ils trouveraient l'Enfant enveloppé de langes et placé dans la crèche. — Les peintres sont inexcusables avec leurs nudités. Il faut des langes communs, et non précieux; pauvres, mais sans malpropreté. Telle fut l'humilité du Sauveur et son honorable pauvreté. Les artistes ont coutume de placer un bœuf et un âne autour de la crèche: quelques personnes n'aiment pas cela, parce que l'Évangile n'en dit rien. Néanmoins, c'est le sentiment commun des fidèles et les Docteurs ne font pas difficulté de s'y ranger. On connaît le passage d'Isaïe : *Cognovit bos possessorem suum, et asinus præsepe domini sui;* or, les saints Pères appliquent cette prophétie à la crèche de l'Enfant

Jésus. — Il y a aussi le passage d'Habacuc : *Domine, audivi auditum tuum et timui; Domine, consideravi opera tua et expavi. In medio duorum animalium cognosceris.* Saint Augustin *(Oratio contra Judæos et paganos)* applique cette prophétie à l'Enfant Jésus, couché dans sa crèche. L'Église adopte le même sentiment dans l'office de la Circoncision et dans celui de Noël.

Voici une autre absurdité des peintres : ils représentent saint Joseph comme un vieillard, appuyé sur un bâton et regardant de loin l'Enfant qui vient de naître. D'abord, saint Joseph n'était pas vieux lors de la naissance de J.-C. Il faut le peindre à genoux avec Marie et adorant l'Enfant Jésus.

ADORATION DES MAGES.

Quelques-uns des Pères ont pensé que les Mages trouvèrent l'Enfant Jésus dans la grotte de Béthléem : c'est le sentiment de saint Justin et celui de saint Jérôme *(Epist. ad Marcellum)*. Néanmoins l'Évangile semble parler d'une maison : *Et intrantes domum, invenerunt Puerum cum Maria matre ejus*, etc. Les peintres peuvent donc, à leur gré, représenter la grotte ou une maison; mais, dans la représentation de ce mystère, comme dans tous les autres, ils doivent se garder de toute indécence et de toute nudité. — Ils ont coutume de représenter la Sainte Vierge debout, tenant l'Enfant dans

ses bras ; il vaut mieux la peindre assise ; car cette position convient à la dignité de la mère d'un si grand roi. Le nombre des Mages est déterminé par la tradition. Les peintres ne doivent pas en faire plus de trois. Quant à l'âge, qu'ils fassent ce que bon leur semble ; car l'Évangile se tait. Mais on ne saurait approuver que l'un d'eux soit entièrement noir ; il n'est guère vraisemblable que les Mages soient venus de la Perse, ainsi que plusieurs Pères le pensent, ou qu'ils soient venus de l'Arabie, comme la nature de leurs présents semble le montrer.

On peut se demander s'ils étaient vraiment rois, et si on peut, par conséquent, les représenter avec les emblèmes de la royauté ; quoique l'Église n'en fasse pas un article de foi, elle penche vers ce sentiment ; c'est pourquoi l'office de l'Epiphanie renferme le psaume 71, qui parle des rois de Tharse, d'Arabie et de Saba : *Reges Tharsis et insulæ, reges Arabum et Saba*, etc. Strabon parle de rois qui habitaient les deux bords de l'Euphrate ; il dit aussi que toutes les villes de l'Arabie avaient un souverain particulier. Les Mages de l'Évangile étaient vraisemblablement quelques-uns de ces princes, d'autant plus que nous savons par Pline qu'il y avait des mages en Arabie. Ainsi, quoique l'Évangile ne leur donne pas le titre de rois, ils l'étaient vraisemblablement. Le long voyage qu'ils

firent, l'encens qu'ils portèrent, les trésors qu'ils ouvrirent, la hardiesse avec laquelle ils dirent à Hérode que le Roi venait de naître, toutes ces circonstances indiquent des hommes élevés en dignité. On peut donc leur donner les emblèmes de la royauté, comme les saints Pères leur en accordent le titre.

PURIFICATION DE LA SAINTE VIERGE.

Que d'erreurs les peintres n'ont-ils pas accumulées dans la représentation de ce mystère! Un temple qui a de grandes colonnes et une coupole comme nos églises; des images et des statues; l'arche d'alliance surmontée par les Chérubins; les prêtres portant les ornements du sacerdoce; sainte Marie et saint Joseph agenouillés sur un tapis; des enfants en tunique, etc. Les peintres doivent savoir que le temple de Jérusalem avait trois parties: le saint des saints, dans lequel personne n'entrait que le grand-prêtre une fois par an; le sanctuaire et son vestibule, dans lequel les prêtres seuls pouvaient pénétrer; enfin les grands portiques, dans lesquels le peuple était admis et où l'on faisait les holocaustes et les sacrifices. Le saint des saints et le sanctuaire étaient surmontés d'un toit. Les portiques étaient couronnés de galeries. Qui ne voit l'erreur de

ceux, parmi les peintres, qui font entrer la Sainte Vierge dans le sanctuaire où les prêtres seuls avaient le privilége d'entrer? Mais le comble de l'absurdité est de représenter l'arche du Testament dans le temple où elle n'était plus depuis la captivité de Babylone. Jérémie eut soin de la cacher. L'historien Josèphe atteste que, de son temps, le saint des saints était vide. — Les peintres donnent les habits de grand-prêtre au vieillard Siméon qui ne l'était certainement pas et qui vraisemblablement n'était pas même prêtre; s'il l'eût été, l'Évangile, qui le décrit avec tant de précision, n'aurait pas omis cette importante particularité. D'ailleurs, l'Évangile dit que le saint vieillard vint au temple par inspiration du Saint-Esprit; il n'y était donc pas pour les fonctions de son ministère. Enfin, que Siméon fût prêtre ou ne le fût pas, on ne doit jamais le peindre avec les habits sacerdotaux; car les prêtres ne les endossaient que pour remplir les actes de leur ministère autour de l'autel du sanctuaire.

Il faut donc que les peintres se résignent à placer la Purification dans le lieu où elle se passa, c'est-à-dire dans l'*atrium* du temple. A l'entrée, un vieillard grave et vénérable tient l'Enfant Jésus dans ses bras; à quelque distance, la Sainte Vierge, saint Joseph et sainte Anne, pleine de mérites et de jours. Rien n'empêche pourtant de représenter un prêtre revêtu d'une tunique, pour recevoir l'of-

frande de la Sainte Vierge, ainsi qu'un enfant portant les deux tourterelles ou les colombes.

BEAUTÉ DE JÉSUS.

Le peintre doit donner au Sauveur une grande beauté extérieure, soit dans la face, soit dans la stature, soit dans toutes les formes corporelles; non cette beauté molle et lascive qui fait l'admiration des personnes mondaines et sensuelles, mais la beauté virile qui consiste dans la grâce et la dignité. — On n'a pas de meilleur modèle à suivre que le portrait tracé par Nicéphore. L'historien Eusèbe atteste avoir vu une statue de Notre-Seigneur que fit l'hémorrhoïsse guérie par le contact de son vêtement. C'est vraisemblablement quelqu'un de ses anciens portraits que copie Nicéphore Calliste dans le passage suivant de son *Histoire ecclésiastique*, lib. I, cap. 40 : « *Vultu vivido, dulci, egregio, non rotundo neque acuto, sed aliquantum longiore; cujus color ad triticum accederet, modica fuscedine rubescens. Statura septem palmarum, oculis fulvis cum aliquo nigrore splendescentibus, venustis et acribus. Superciliis nigris nec valde reflexis, barba flava nec admodum demissa. Coma subflava prolixiore, ad occipitium leniter declinante. Naso aquilino, collo sensim declivi ita ut non arduo et extento nimium corporis statu esset; per omnia denique suæ Genitrici similis.* » —

Ce que quelques Pères ont dit de la difformité de Notre-Seigneur d'après le passage d'Isaïe : *Non est species ei neque decor*, doit s'entendre des souffrances de sa Passion (1).

VÊTEMENTS DE JÉSUS.

Le Sauveur voulut prendre le genre de vie commun parmi les hommes. On doit, par conséquent, croire que ses vêtements se rapprochaient de l'usage vulgaire. Saint Jean-Baptiste, qui menait une vie rude et austère, portait un vêtement de poil de chameau et une ceinture de peau autour des reins. L'Évangile signale cette diversité de conduite entre le Fils de l'homme et son précurseur : *Venit Joannes neque manducans, neque bibens. Venit Filius hominis manducans et bibens* (Matth. 11). Si les habits du Sauveur eussent été rudes et grossiers, les soldats qui le crucifièrent, et qui avaient droit aux vêtements du supplicié, en vertu d'un ancien usage que l'empereur Adrien réforma, n'auraient pas mis tant d'intérêt à se les partager.

Pour la matière, ils étaient certainement de

(1) Voyez d'ailleurs, pour cette question, le livre de Didron *Sur l'histoire de Dieu*, p. 269 et suiv., ou le *Compte-rendu* de ce livre par M. A. Charma, 2e. édit., p. 12. — Cf. les *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ*, par un ancien bibliothécaire (G Peignot). Dijon, 1829, p. 11 et suiv.

laine; les Juifs n'employaient aucun autre tissu pour leurs habits. — Les peintres aiment à représenter J.-C. avec des habits rouges ou bleus. C'est une erreur : il est presque certain que les Juifs n'employaient pas d'autre couleur que le blanc, ou la couleur naturelle de la laine. On connaît le précepte de l'Ecclésiastique, ch. 9 : *Omni tempore sint vestimenta tua candida, et oleum de capite tuo non deficiat.* L'usage des Orientaux passa chez les Romains et dura jusqu'à la destruction de la République. Ainsi, chez les Juifs, au temps de Jésus-Christ, les gens riches portaient des habits blancs; les pauvres gardaient la couleur naturelle de la laine. C'est vraisemblablement cette couleur qu'avait coutume de porter Notre-Seigneur Jésus-Christ, modèle de modestie et de pauvreté. On peut remarquer, dans l'histoire de la Passion, que, lorsque Pilate fit conduire Jésus à Hérode, celui-ci le renvoya vêtu d'un habit blanc : *Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo : et illusit indutum veste alba et remisit ad Pilatum* (Luc, 23). Cela montre que Jésus n'avait pas d'habit blanc avant qu'Hérode lui en donnât un, par dérision. Cela confirme que les riches étaient les seuls qui portassent des habits blancs. Hérode voulut se moquer du Sauveur en l'habillant comme un homme riche et puissant, de même que les soldats romains l'avaient vêtu de pourpre.

Voici les trois parties de l'habillement. Il y avait la tunique inférieure qui n'était pas cousue, quoiqu'elle eût des manches; c'est la *tunica inconsutilis,* entièrement tissée selon l'usage des Hébreux. Elle était de pure laine et de pur lin; car il était défendu de mélanger ces deux matières. — Sur cette tunique, on en portait une autre plus longue descendant jusqu'aux pieds et serrée autour des reins par une ceinture. — Enfin, on portait un manteau de même matière et de même couleur.

L'argent se plaçait dans la ceinture, ainsi que les gens du peuple l'ont pratiqué pendant bien des siècles. Le manteau était assez ample, il portait aux extrémités ces *fimbria* dont il est si souvent question dans l'Évangile.

On peut demander si Notre-Seigneur portait quelque objet pour couvrir sa tête. L'usage commun est de le représenter tête nue, et, comme les preuves du contraire ne sont pas très-convaincantes, l'artiste doit se conformer à l'usage et se garder d'innover en semblable matière.

La question des chaussures n'est pas exempte de quelque difficulté. Le plus probable est que Notre-Seigneur n'avait pas les pieds entièrement nus. Saint Jean-Baptiste ne s'estime pas digne d'être appelé à délier le cordon de ses souliers. Les Juifs portaient des souliers ou des sandales.

Les Apôtres, en compagnie de Jésus, doivent

avoir le même habit que lui. Les peintres se trompent grossièrement, lorsqu'ils leur donnent ces tuniques rouges et bleues qui étaient, chez les anciens, un objet de grand luxe. Il faut leur donner des sandales, conformément à ce qu'on lit dans saint Marc, chap. 6, v. 9. Si leurs habits doivent paraître un peu plus grossiers que ceux de Jésus-Christ, ce n'est pas que le Sauveur les eût beaux et recherchés (car il les portait grossiers et communs); mais sa dignité, éloignée de toute tache et de toute souillure, revêtait un je ne sais quoi qui le distinguait des pêcheurs qui formaient sa compagnie.

VENDEURS CHASSÉS DU TEMPLE.

Les peintres placent cette scène dans l'intérieur du temple. C'est une erreur. La vente des colombes et les autres négoces avaient lieu dans l'*atrium gentium*, qui était entouré de portiques très-élevés.

SAMARITAINE.

Nous ne voulons noter ici qu'une circonstance. Les peintres représentent le Sauveur assis sur le bord du puits, ce qui ne convient pas à sa dignité. Il y a ordinairement une pierre près de chaque puits : on peut faire asseoir Notre-Seigneur sur cette pierre.

LA VEUVE DE NAÏM.

Les peintres ont coutume de placer la résurrection du fils unique de la veuve au milieu de la ville. C'est une erreur ; l'Évangile porte expressément que le fait se passa hors de la ville. Les Hébreux n'avaient pas coutume d'ensevelir leurs morts dans l'intérieur des cités.

JÉSUS MARCHANT SUR LA MER.

Une erreur, assez commune parmi les peintres, est de représenter Notre-Seigneur à peu de distance du rivage, tandis que nous savons, par l'Évangile, qu'on en était à 25 stades, une lieue et demie. — Autre erreur : ils placent l'événement peu de temps après le coucher du soleil, lorsque l'Évangile atteste que les ténèbres étaient complètes, et que Jésus vint à la quatrième veille de la nuit, c'est-à-dire au moins trois heures après minuit. Les bons peintres savent décrire les ténèbres de la nuit. Il faut que le ciel soit chargé de nuages.

RÉSURRECTION DE LAZARE.

Les peintres ont coutume de représenter ce miracle comme s'il avait été fait en présence d'un

petit nombre de témoins : les deux sœurs de Lazare avec trois ou quatre apôtres. L'Évangile atteste qu'il se trouvait beaucoup de personnes présentes : *Ego autem sciebam quia semper me audis, sed propter populum qui circumstat, dixi*, etc. Une autre erreur est de représenter une pierre tumulaire. On doit savoir que les sépultures des Hébreux étaient ordinairement des cavernes creusées dans le roc, dont la porte était perpendiculairement disposée. On représente Lazare sortant du tombeau, les bras étendus et les jambes agissant avec liberté. C'est une erreur : Lazare sortit du tombeau, mais non par le libre usage de ses pieds et de ses mains ; et les pieds étaient liés encore avec des bandes de suaire : *Et statim prodiit qui fuerat mortuus, ligatus pedes et manus institis.*

C'est donc une force surnaturelle qui arracha Lazare de son tombeau.

Les Juifs et les Égyptiens avaient l'usage de couvrir le corps d'un linceul, la face d'un suaire, et d'envelopper tout le corps dans des bandes ou liens qui le serraient de toute part. C'est ce qu'on voit encore aujourd'hui dans les momies d'Égypte. Enfin, les peintres représentent Lazare avec la face découverte, lorsque l'Évangile dit expressément le contraire : *Et facies illius sudario erat ligata.*

LA CÈNE.

Les peintres commettent une erreur, lorsqu'ils représentent le Sauveur et les Apôtres autour d'une table. Pourtant rien n'est plus commun.

AGONIE AU JARDIN DES OLIVES.

On est libre de représenter le Sauveur à genoux ou la face prosternée sur la terre ; car les Évangélistes mentionnent l'une et l'autre position. Le calice, dans les mains de l'Ange, semblable à celui dont on se sert pour la Messe, est une chose qu'il ne faut pas blâmer. Jésus fut lié par les soldats ; mais l'Évangile ne nous apprend pas s'il le fut devant la poitrine, ou s'il eut les bras liés derrière le dos. Cette seconde manière est plus ignominieuse que l'autre ; les Romains l'employaient plus fréquemment.

CRUCIFIEMENT.

Il put avoir lieu de deux manières : la croix étant déjà plantée, ou bien cette croix étant déposée par terre, le Sauveur s'étendit sur elle et fut crucifié. Cette seconde manière est la plus suivie par les peintres, parce qu'elle est plus vraisemblable que l'autre ; quelquefois le crucifiement avait lieu à l'aide d'échelles et lorsque la croix était

déjà élevée ; mais cela était assez difficile. Nous voyons que les martyrs ont presque toujours été crucifiés sur des croix étendues par terre.

Nous n'entrerons pas dans la discussion du nombre des clous qui furent attachés à la croix de Jésus. Les anciens peintres grecs et latins avaient coutume de mettre quatre clous, et suivaient en cela le sentiment des Pères. Un seul clou, pour les deux pieds, aurait dû être très-fort et aurait brisé les ossements contrairement à la célèbre prophétie : *Os non comminuetis ex eo.*

Signalons brièvement quelques erreurs qu'on est exposé à commettre dans la manière de peindre le Crucifiement.

Il ne faut pas représenter le corps de Jésus-Christ tout-à-fait intact, avec de belles et vives couleurs, comme s'il n'avait aucune plaie et aucune blessure. La lecture du prophète Isaïe, ch. LIII, v. 2, 3, est bien propre à empêcher cette erreur.

Au lieu de représenter la croix avec deux branches de bois qui se croisent, quelques peintres la font comme un T latin ou grec ; on trouve assez souvent des croix ainsi dessinées. Il est pourtant beaucoup plus probable que la croix de Notre-Seigneur était formée de deux bois se coupant l'un l'autre, de sorte que les extrémités étaient au nombre, non de trois, mais de quatre, ainsi que les Pères

en expliquent le mystère. — On peut croire que les croix des larrons étaient de la même forme ; car la légende de l'invention de la Croix le fait présumer. Il n'est pas rare de trouver les deux larrons liés par des cordes, au lieu de les voir percés de clous, ainsi que le crucifiement l'exige. C'est une erreur que tous les monuments ecclésiastiques démontrent. — Les peintres voilent toujours les parties pudiques dans Notre-Seigneur ; mais ils ne le font pas tous pour les deux larrons ; pourtant les imprescriptibles lois de la décence le demandent.

Toutes les fois qu'un tableau du Crucifiement représente Jérusalem, le Sauveur doit avoir le dos tourné vers la ville, comme le prouve la topographie du lieu. Les prophètes avaient prédit cette circonstance comme le signe de la réprobation du peuple juif : *Dorsum et non faciem ostendam eis in die perditionis eorum* (Jérémie). — Ainsi le dos tourné à la ville et à l'Orient, la face regardant l'Occident, la droite au Nord et la gauche au Midi, telle fut la position de Jésus sur la croix. On ne sait pas bien de quel côté placer la blessure que fit la lance. Les peintres ont communément l'habitude de la placer à droite ; c'est ce qu'il y a de plus probable. Une erreur fréquente chez les anciens peintres, plus rare chez les modernes, est de représenter la Sainte Vierge évanouie auprès de la croix. Cajetan a écrit tout un traité pour mon-

trer l'invraisemblance de ce fait, et saint Anselme dit fort bien : « Au milieu de tant de souffrances de son Fils, elle se tint constamment debout avec une foi inébranlable. Et c'est bien avec raison qu'elle est représentée debout, comme cela convient à sa pudicité virginale. Elle ne se déchirait pas dans une si grande amertume ; elle ne maudissait pas, elle ne murmurait pas ; elle ne demandait pas à Dieu la vengeance sur ses ennemis ; mais elle était debout, contenue, pudique, vierge, très-patiente, pleine de larmes, plongée dans les douleurs. » — L'usage est de la placer à droite de Jésus-Christ, entre le Sauveur et le larron converti ; entre Jésus et le pécheur converti, il doit y avoir la Sainte Vierge médiatrice.

Saint Jean évangéliste nous apprend quel était le titre de la croix du Sauveur : *Jesus Nazarenus, rex Judæorum.* Les peintres ont coutume de l'abréger en mettant : *J. N. R. J.* On peut tolérer cette licence, quoiqu'il soit bien probable que l'inscription était en toutes lettres. Il en est qui transcrivent le titre dans les trois langues ; en ce cas, il faut d'assez grandes précautions pour ne pas faire de fautes, surtout dans le grec et l'hébreu. L'ordre des trois inscriptions n'est pas le même dans saint Luc et dans saint Jean ; ce dernier le met ainsi : l'hébreu, le grec et le latin ; saint Luc donne l'ordre inverse.

Il n'est pas rare de trouver un crâne humain au pied de la croix, avec deux ossements croisés. La première raison s'en prend dans la persuasion de plusieurs anciens Pères, qui croyaient qu'Adam était enseveli dans le lieu où Jésus-Christ fut crucifié; Origène, saint Basile, saint Chrysostome, saint Athanase, saint Ambroise, saint Augustin et plusieurs autres sont de cette opinion. L'autre raison est mystique; le crâne et les ossements signifient que Jésus-Christ, par sa mort, a vaincu celle que le péché nous a fait encourir, et qu'il a mérité pour nous l'immortalité et la gloire.

DÉPOSITION DE LA CROIX.

Michel-Ange a représenté Jésus déposé de la croix sur les genoux de sa Mère, sans indiquer la moindre trace de plaies et de blessures sur son divin corps. Il faut que les plaies, faites par le crucifiement, se voient aux mains et aux pieds. Quoique le sépulcre ne soit pas tout-à-fait proche de la croix, il en est pourtant à peu de distance. Ce sépulcre est une caverne creusée dans le roc, selon l'usage des Juifs; on y entre par une petite porte; au fond latéral de la grotte est la concavité qui renferme le corps. La porte de la caverne est fermée par une grande pierre. Les peintres doivent étudier la forme des sépulcres chez les Hébreux, afin d'éviter toute erreur à ce sujet.

LA RÉSURRECTION.

Le corps de Jésus ressuscité doit être représenté avec une admirable beauté, tout splendide et rayonnant. Il est nécessaire d'inventer quelque moyen propre à éviter l'entière nudité ; on peut, par exemple, vêtir le corps d'un manteau rouge, surtout dans le milieu. Il faut aussi ne pas oublier les plaies faites par les clous et par la lance ; car ces plaies augmentent la beauté du corps glorifié.

Qui n'a vu des peintures de la Résurrection dans lesquelles Jésus s'élève dans les airs, tandis que les soldats courent aux armes ? On a même représenté un chien prenant part à la scène et aboyant avec force ! — Une autre erreur est de peindre un sépulcre comme les nôtres, dont la pierre est renversée et d'où Jésus sort en mettant un pied hors du sépulcre. L'Évangile et les saints Pères nous apprennent assez que Jésus-Christ ressuscitant d'entre les morts, doué de l'agilité des corps glorieux, n'eut pas besoin de renverser la pierre du sépulcre. Il sortit sans renverser cette pierre et sans le moindre bruit. Personne ne le vit, personne ne l'entendit sortir. La pierre ne fut ôtée que par l'ange, qui excita un tremblement de terre et renversa la porte du monument. On trouve quelquefois les soldats dormant autour du sépulcre : cela n'est pas vraisemblable ; car la sévérité de la discipline romaine

ne permet guère de le supposer. Il ne faut pas peindre la Sainte Vierge parmi les femmes qui allèrent au sépulcre : l'Évangile ne le dit pas, et les Pères enseignent formellement le contraire.

ASCENSION.

Le sentiment commun des écrivains, qui ont traité des saints lieux de la Palestine, est que Notre-Seigneur laissa l'empreinte de ses pieds sur le lieu d'où il monta au ciel. Les peintres font bien de représenter solennellement la bénédiction qu'il donna à ses disciples, avant de les quitter. Que les anges accompagnent le Sauveur montant au ciel, c'est très-bien ; mais qu'ils l'élèvent avec leurs mains ou leurs épaules, on ne peut l'approuver ; Jésus s'éleva par sa propre vertu.

LA PENTECÔTE.

Les peintres représentent presque toujours le Saint-Esprit, dans ce mystère, sous la forme d'une colombe. Toutefois l'écrivain sacré parle de langues de feu partagées : *Linguæ dispertitæ*, et nullement de colombe. Mais, comme c'est l'usage commun et comme le Saint-Esprit apparut sous forme de colombe au baptême de Jésus-Christ, il ne faut pas se montrer trop sévère.

DE LA BEAUTÉ DE LA SAINTE VIERGE.

Les peintres sont exposés à pécher dans le por-

trait de la Sainte Vierge. Quelques-uns lui prêtent une beauté affectée qui n'est ni assez pudique, ni assez honnête. La tête sans voile, les cheveux épars, le cou et le sein nus, voilà les excès dans lesquels peut tomber l'audace des hommes qui veulent faire ostentation de leur habileté; ils ne doivent pas sacrifier toutes les convenances à l'art, tel qu'ils l'entendent.

La Mère de Dieu avait sans doute une très-grande beauté. Elle avait le front chaste, la bouche pudique, et ravissait d'admiration tous ceux qui la contemplaient. Ce n'est pas une raison pour peindre la Sainte Vierge comme on représentait Vénus ou une autre divinité du paganisme.

Saint Bonaventure, s'adressant à la Sainte Vierge, lui dit avec amour qu'elle surpassait toutes les femmes en beauté corporelle : *Universas enim feminas vincis pulchritudine carnis ; superas angelos et archangelos excellentia castitatis.* Cette sentence demande explication. Si l'on veut parler de la beauté *in concreto*, accompagnée de cette modestie divine, de cet éclat de la vertu, de cette splendeur de la sainteté, qui brillaient sur la face virginale de la Sainte Vierge, il n'est pas douteux que la Sainte Vierge n'ait été la plus belle de toutes les femmes. En Europe, on fait consister la beauté dans une parfaite blancheur, accompagnée d'un peu de fraîcheur; évidemment la Sainte Vierge

n'eut pas ce genre de beauté particulière aux femmes d'Europe. Au reste, fût-il prouvé que la Sainte Vierge était le plus parfait type de la beauté corporelle, il n'est pas moins certain qu'elle fut le plus pur modèle de la sainteté. Or, cette considération seule doit empêcher de la peindre d'une manière indécente, la tête nue, la poitrine découverte, les pieds nus; tandis que les Pères, et notamment saint Clément d'Alexandrie, désapprouvent hautement toute nudité des pieds chez les femmes.

Nous avons cité le portrait de Notre-Seigneur, d'après l'historien Nicéphore. Voici celui qu'il nous a laissé de la Sainte Vierge : *Erat in rebus omnibus honesta et gravis, pauca admodum eaque necessaria loquens; ad audiendum facilis et perquam affabilis, honorem suum et venerationem omnibus exhibens; statura mediocri, quamvis sint qui eam aliquantulum mediocrem longitudinem excessisse dicant..... Colore fuit frumentum referente. Capillo flavo, oculis acribus, subflavas et tanquam oleæ colore pupillas in eis habens. Supercilia ei erant inflexa, decenter nigra; nasus longior, labia florida, ac verborum suavitate plena; facies non rotunda et acuta, sed aliquanto longior; manus simul et digiti longiores. Erat denique fastus omnis expers, simplex minimeque vultum fingens, nihil mollitiei secum trahens, sed humilitatem præcellen-*

tem colens. Vestimentis quæ ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit, id quod etiamnum sanctum capitis ejus velamen ostendit, et ut paucis dicam, in rebus ejus omnibus multa divinitus erat gratia » (Nicéphore Calliste, *Hist. ecclés.*, lib. II, cap. 20).

Ce que les peintres ne peuvent pas rendre, ce que l'imagination de l'homme ne saurait concevoir, c'est la beauté vraiment céleste et presque divine qui dérivait chez elle de la sainteté.

Le rouge et le bleu sont les couleurs favorites des peintres pour les vêtements de la Sainte Vierge. Le manteau bleu et la tunique de pourpre se voient dans presque tous les tableaux. L'usage en est si commun qu'il n'est guère possible de le désapprouver. Les peintres, pourtant, feraient bien d'employer des couleurs plus simples et plus en rapport avec la modestie virginale.

Nous devons improuver ici, comme nous l'avons fait plus haut, ceux qui représentent la Sainte Vierge portant dans ses bras ou adorant, couché dans son berceau, l'Enfant Jésus entièrement nu. Quelle édification ces nudités peuvent-elles apporter? Plût à Dieu qu'elles ne fussent pas un sujet de scandale pour les enfants! Les anciennes peintures étaient irréprochables sous le rapport de la décence.

PRÉSENTATION DE LA SAINTE VIERGE AU TEMPLE.

Ce n'était pas l'usage, chez les Hébreux, que les enfants présentés au Temple fussent conduits devant l'autel, surtout si on veut parler des filles; on les conduisait dans le lieu qu'elles devaient habiter. Il ne faut donc pas représenter la Sainte Vierge devant l'autel, encore moins le grand-prêtre en habits sacerdotaux, ouvrant ses bras à la jeune enfant. Heurter contre cet écueil, c'est ignorer quelle était la haute dignité du souverain pontife dans l'ancienne loi. On n'a qu'à se reporter aux réflexions exprimées plus haut à l'article de la Purification, pour se convaincre qu'il n'est pas possible que le grand-prêtre, revêtu de ses habits sacrés, ait reçu la Sainte Vierge devant l'autel du Temple.

MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE.

Les peintres ont coutume de représenter saint Joseph dans l'âge viril et la Sainte Vierge, modestement vêtue, comparaissant l'un et l'autre devant un prêtre, et se donnant leurs très-chastes mains. Le rameau fleuri exprime très-convenablement la virginité de saint Joséph.

ANNONCIATION.

Ainsi que nous l'avons fait remarquer ailleurs ,

c'est une erreur contre la foi, de peindre un petit enfant descendant du ciel dans le sein de la Sainte Vierge. Saint Antonin en a fait la remarque en ces termes : « *Reprehensibiles sunt etiam pictores, quum pingunt ea quæ sunt contra fidem : ut in Annuntiatione parvulum puerum formatum, scilicet Jesum mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis corpus ejus assumptum.* » (*Hist.*, p. 3, titre 8.)

Au lieu d'une maison modeste et pauvre, comme était celle de Nazareth, les peintres se plaisent à représenter un magnifique palais, dont les colonnes et le pavé indiquent une résidence royale ; les rideaux, les coussins et les broderies sont le digne complément de cette description.

L'archange Gabriel donne lieu à quelques erreurs. — Les uns le représentent sous forme d'un enfant, comme si la gravité de son discours et l'importance de son message comportaient l'enfance du céleste messager ! — D'autres, voulant prévenir l'inconvénient qu'ils voient à représenter l'entretien d'un jeune homme avec la Sainte Vierge, font de saint Gabriel un vieillard à longue barbe blanche. — D'autres lui donnent les habits sacerdotaux, sur lesquels on remarque distinctement les portraits des saints apôtres et même celui de Jésus-Christ ressuscité d'entre les morts. — D'autres se contentent de lui mettre une aube, avec

une étole croisée sur la poitrine. — Il y a des tableaux dans lesquels saint Gabriel porte un chapelet. — Inutile d'insister sur l'invraisemblance de ces peintures. Il faut montrer saint Gabriel sous forme d'un beau et modeste jeune homme ; les ailes dénotent l'ange, et les habits brillants de plusieurs couleurs indiquent sa dignité. Le mieux serait de le représenter à genoux devant la Sainte Vierge.

Venons à la Sainte Vierge dans ce même mystère. — Nous n'aimons pas qu'on la représente debout , cherchant à fuir la présence de l'ange et couvrant sa face d'un voile par un sentiment de pudeur. — Il ne faut pas non plus qu'elle soit assise, comme si l'ange la trouvait occupée à des travaux manuels. L'attitude la plus décente, la plus pieuse et la plus probable, est de peindre la Sainte Vierge à genoux. Daniel priait avec ferveur lorsque l'archange Gabriel lui apparut ; — saint Zacharie était également en prière, lorsque l'Archange se montra pour lui annoncer le Précurseur ; ainsi nous devons croire que saint Gabriel trouva la Sainte Vierge en prière et méditant sur la Rédemption.

Une robe blanche semée de fleurs sied mal à l'humble Vierge de Nazareth. La couleur naturelle de la laine nous semble préférable.

On remarque parfois, dans les tableaux de l'Annonciation, le Père Éternel entouré d'anges sous

forme d'enfants ; le Saint-Esprit, sous forme de colombe, émet des rayons qui parviennent jusqu'à la Sainte Vierge. Cela est assez conforme à ce passage de l'Évangile : *Spiritus sanctus superveniet in te*, etc. Mais, lorsqu'on place le Fils de Dieu à la droite du Père sous forme humaine, cela n'est guère plausible, vu que le Fils de Dieu n'a pas encore pris la nature humaine.

Un lis indique la virginité de Marie ; on peut le placer dans la main de saint Gabriel.

LA VISITATION.

Il faut prendre garde de placer la scène dans les champs, puisque l'Évangile porte expressément que la Sainte Vierge entra dans la maison de sainte Élisabeth. Cette maison ne doit pas être un palais qu'on croirait sorti des mains du plus habile architecte du monde. La présence d'un âne n'a rien que de très-plausible : vraisemblablement la Sainte Vierge ne fit pas ce grand voyage à pied. Les peintres se plaisent à faire embrasser les deux cousines : cela est communément reçu. — Mais il ne faut pas décrire la salutation en présence de saint Joseph et de saint Zacharie ; car si saint Joseph accompagna son épouse, on doit bien croire que le colloque de la Sainte Vierge et de sainte Élisabeth fut secret, puisque trois mois après, ainsi que nous l'appre-

nons par l'Évangile, saint Joseph ignorait encore le mystère de l'Incarnation. Une autre erreur serait de peindre saint Zacharie conversant avec saint Joseph ; l'Évangile nous apprend qu'il resta muet jusqu'à la naissance de saint Jean.

MORT ET ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE.

Quelques peintres ont représenté la Mère de Dieu dans un lit ; les apôtres, miraculeusement réunis, entourent ce lit ; saint Pierre prend l'eau bénite et deux autres apôtres font la recommandation de l'âme. — Toutefois, nous savons que la Sainte Vierge ne mourut ni de vieillesse, ni de maladie. C'est la violence de l'amour divin qui brisa sa vie. Il serait donc mieux de la représenter à genoux, les yeux levés au ciel, les mains étendues, et rendant ainsi son âme à Dieu. Ainsi mourut saint Paul, premier ermite, comme nous le voyons dans saint Jérôme. Les apôtres levèrent le corps et l'ensevelirent dans un sépulcre qu'ils ne quittèrent pas pendant trois jours. Une harmonie céleste résonnait à leurs oreilles.

Pour représenter l'Assomption, il faut que la Sainte Vierge soit ornée de vêtements très-brillants ; car elle possède la gloire céleste. Elle s'appuie sur son Fils, suivant le passage du *Cantique des cantiques* (chap. VIII, v. 5) : *Quæ est ista quæ ascendit..... innixa super dilectum suum?* — Une

multitude d'anges montent au ciel avec elle. On peut représenter aussi la Sainte Vierge sans son divin Fils, enlevée par les anges. Son corps glorifié n'aurait pas eu besoin de leur ministère ; mais c'est plus conforme à la piété populaire. Dans le ciel, elle est couronnée par le Père et le Fils, au-dessus desquels plane le Saint-Esprit sous la forme d'une radieuse colombe.

SAINT JOSEPH.

Dans la plupart des tableaux, saint Joseph, à l'époque de son mariage, est un vieillard décrépit. C'est une erreur. Un vieillard décrépit n'aurait pas été d'un grand secours à la Sainte Vierge lors de la fuite en Égypte; il n'aurait pas pu nourrir la mère et l'enfant avec son travail, ainsi qu'il le fit pendant de longues années. Il faut lui donner l'âge viril, environ quarante ans. — Pour représenter la mort de saint Joseph, entre les bras de Jésus et de Marie, rien n'empêche de peindre alors un vieillard de soixante-dix ans.

Les peintres aiment à montrer le Sauveur travaillant sous la direction de son père putatif. Cela est très-conforme à l'Évangile, qui a voulu nous marquer que Jésus, ayant été trouvé dans le temple, descendit avec ses parents à Nazareth et qu'il leur était soumis. Loin de se borner à des témoignages de respect, cette soumission embrassait aussi les

services et les secours que le Fils de Dieu pouvait prêter à ses parents, dans l'humble condition qu'il avait volontairement embrassée.

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Les portraits de ces apôtres sont reproduits avec une uniformité qui prend sa source dans l'ancienne tradition. Dès les premiers siècles, les traits des apôtres étaient, de la part des fidèles, l'objet d'une attention et d'une vénération particulières. Les Actes des saints martyrs Gervais et Protais renferment une circonstance qui se rapporte à ce que nous disons ici : « La troisième nuit, je vis paraître une troisième personne qui ressemblait au bienheureux Paul, dont le visage m'était connu par la peinture. »

Eusèbe, de Césarée, atteste avoir vu les images des saints apôtres : *Quum et nos Petri et Pauli apostolorum imagines in picturis colorum varietate expressas conservatasque aspexerimus*, etc. Les images de ces apôtres étaient très-fréquentes en Orient et en Occident, surtout à Rome, ainsi que nous l'apprenons de saint Augustin.

Quelques peintres représentent saint Pierre déjà vieux à l'époque de la Passion de N.-S., et dans les autres faits de l'Évangile. C'est une erreur. Quoiqu'on ne sache pas bien exactement l'âge de ce saint au moment de son martyre, il y a pourtant

de bonnes raisons de croire qu'à l'époque de la Passion de N.-S., saint-Pierre n'avait guère plus de quarante ans.

On le représente presque toujours avec deux clefs, l'une d'or, l'autre d'argent. La première désigne le pouvoir d'absoudre; la seconde, qui est d'une matière moins précieuse, exprime le pouvoir de lier et d'excommunier. C'est après sa résurrection, que Jésus-Christ, sur le bord du lac de Tibériade, donna le pouvoir du souverain pontificat et de l'apostolat à saint Pierre, par ces mémorables paroles : *Pais mes agneaux, pais mes brebis.* Le peintre qui représenterait la concession des clefs du royaume des cieux sur le bord de la mer, ne commettrait donc aucune erreur.

L'usage très-commun est de représenter saint Pierre avec la tonsure romaine, c'est-à-dire avec la couronne sur la tête, en mémoire de la Passion du Sauveur. — Saint Paul, au contraire, porte une longue chevelure et une longue barbe, à la façon des Orientaux. Les peintres doivent se conformer à cette tradition.

SAINT JEAN ÉVANGÉLISTE.

Les peintres ont coutume de le représenter fort jeune, soit parce qu'il l'était en effet au moment de la Cène, soit à cause de sa perpétuelle virginité. Mais cela n'est pas raisonnable lorsqu'il s'agit

du martyre de ce saint apôtre ; car l'histoire nous apprend qu'il avait plus de quatre-vingt-dix ans, lorsqu'il fut précipité dans la chaudière d'huile bouillante. Au lieu de le représenter jeté et plongé tout entier dans cette chaudière, les peintres le représentent à genoux dans l'huile qui atteint à peine ses genoux. — On le peint aussi tenant un calice entre ses doigts, soit à cause des paroles de Jésus-Christ : *Calicem quidem meum bibetis;* soit à cause du breuvage empoisonné qu'il but sans en ressentir aucun mal, conformément à la promesse du Sauveur : *Si mortiferum quid biberent, non eis nocebit.* Un petit serpent se montre hors du calice, pour indiquer le poison qui est dans le breuvage.

SAINT THOMAS.

Les peintres ont l'habitude de reléguer saint Thomas aux derniers rangs des apôtres. Néanmoins saint Marc lui donne la huitième place ; saint Luc, la septième; les Actes des Apôtres et le canon de la Messe, la sixième. Si les peintres semblent avoir assez peu d'estime pour cet apôtre, on peut soupçonner que c'est à cause de son incrédulité à la résurrection du Sauveur. Ils se trompent aussi sur le genre de martyre qui couronna sa vie ; il est pourtant bien facile de se renseigner sur ce point ; le Martyrologe romain nous apprend for-

mellement que saint Thomas fut percé d'un coup de lance : *Calaminae natalis beati Thomæ apostoli, qui Parthis, Medis, Persis et Hircanis Evangelium prædicavit ac demum in Indiam perveniens, quum eos populos in christiana religione instituisset, regis jussu lanceis confixus occubuit.* Calamine est la ville indienne que les géographes et les indigènes nomment *Méliapore.*

Un fait entièrement apocryphe , et dont les peintres doivent se garder, c'est celui de la ceinture que la Sainte Vierge, montant au ciel, laissa à l'apôtre saint Thomas, à cause de son incrédulité.

SAINT PHILIPPE ET SAINT JACQUES.

Les peintres ont coutume de représenter l'apôtre saint Philippe parvenu à une extrême vieillesse. Néanmoins, les écrits qui lui donnent un âge si avancé ne sont pas très-authentiques.

Selon le témoignage d'Eusèbe , cet apôtre fut d'abord lapidé, puis crucifié. Les peintres peuvent donc le représenter avec la croix, qui fut l'instrument de son martyre. Si on le peint avec un livre, ce n'est pas qu'il ait laissé quelque écrit; car l'Évangile que certains hérétiques voulurent lui attribuer est rangé par saint Gélase parmi les apocryphes; et saint Épiphane nous apprend que c'était l'œuvre impure des Gnostiques; mais le

livre convient à tous les apôtres, parce qu'ils prêchèrent la doctrine évangélique parmi les Gentils.

Saint Jacques, frère de Jésus, parce qu'il était son parent, fut le premier évêque de Jérusalem. On doit le peindre avec un livre, non-seulement pour la raison commune à tous les apôtres, ainsi que nous venons de le dire, mais encore parce qu'il est l'auteur d'une des sept épîtres catholiques. Si l'on veut représenter son martyre, il faut ne pas oublier la massue avec laquelle il fut tué. C'est l'instrument dont se servaient les foulons pour exprimer l'eau. Les historiens ecclésiastiques attestent qu'il acheva de la sorte sa glorieuse vie. On peut voir ce que disent saint Jérôme, Hégésippe, Eusèbe, et saint Épiphane sur les vêtements que le saint apôtre avait coutume de porter.

LE NIMBE.

Dans sa curieuse *Histoire de Dieu*, le savant directeur des *Annales archéologiques* a écrit sur le nimbe plusieurs intéressants chapitres qui n'occupent pas moins d'une centaine de pages in-4°. C'est, sans contredit, le travail le plus complet sur la matière, et c'est là que tout d'abord nous devons adresser le lecteur. M. Charma a donné de ce beau livre un compte-rendu qu'à défaut de l'ouvrage lui-même on pourra consulter.

Cependant, comme l'*Iconographie chrétienne* et

le *Compte-rendu* de M. Charma ne sont pas dans toutes les mains, nous croyons utile de résumer en quelques pages cet important sujet.

La gloire est un caractère qui revient souvent en archéologie chrétienne. C'est un ornement que les artistes, peintres ou sculpteurs, mettent soit autour de la tête, soit autour du corps de quelques personnages ; c'est un attribut qui sert à caractériser certaines figures, comme la crosse ou le sceptre désignait un évêque ou un roi. Lorsque cet attribut s'applique à la tête, il s'appelle *nimbe*. Quelquefois non-seulement le nimbe environne la tête, mais encore il orne le corps entier : dans ce cas, on l'appelle *auréole*.

L'auréole est d'un usage plus restreint que le nimbe proprement dit. Elle est rare en iconographie païenne ; en iconographie chrétienne, on la réserve exclusivement aux personnes divines, à la Vierge, et aux âmes des saints enlevés au ciel après la mort du corps.

Le nimbe de la tête et l'auréole du corps diffèrent notablement. Cependant, tous deux, composés des mêmes éléments, sont quelquefois figurés de la même manière et traduisent d'ailleurs la même idée : l'idée de glorification, d'apothéose, de divinisation.

Lorsque le nimbe et l'auréole sont réunis ensemble, ils forment la *gloire*.

Le mot nimbe (*nimbus*, νιφάς) signifie nuée, nuage; les artistes ont peu respecté l'étymologie; car le nimbe qui devrait toujours représenter, soit un nuage, soit des flocons de neige, se montre sous la forme d'un disque, d'un cercle, tantôt opaque, tantôt lumineux et quelquefois transparent. On le voit sous la forme d'un triangle ou d'un quadrilatère; sous celle d'une ou de plusieurs aigrettes de flamme, ou d'une étoile à six, huit, douze rayons, ou à rayons sans nombre.

Le nimbe est presque toujours circulaire et en forme de disque. On en voit dont le champ du disque a disparu et dont il ne reste que la circonférence.

Ce nimbe circulaire est uni ou orné de rinceaux dans le champ; décoré d'une arcature de rayons sans nombre ou de trois rayons seulement, minces ou larges, et qui font comme les trois branches d'une croix grecque. Ces croisillons sont eux-mêmes unis ou ornés de perles et de cabochons, ou marqués de lettres grecques ou latines; ils sont formés de lignes droites et géométriques, ou de lignes qui rappellent les mouvements et comme les ondulations de la flamme. Quelquefois des cercles concentriques partagent le nimbe en plusieurs zones. Dans ces zones, on figure des perles, des pierres précieuses, des cabochons.

Le nimbe est non-seulement circulaire, mais

quelquefois aussi triangulaire, bitriangulaire, carré, rectangulaire, en losange à côtés droits ou concaves.

Le nimbe affecte encore d'autres formes : tantôt la tête entière verse des rayons égaux en nombre et en dimension sur tous les points ; alors on a le nimbe circulaire. Tantôt des sources plus puissantes, plus épaisses et plus longues s'échappent des tempes et du sommet du front, tandis que les autres points rayonnent faiblement : ce qui réalise une espèce de losange à côtés concaves. Tantôt l'espace intermédiaire entre les trois grandes sources lumineuses ne rayonne nullement ; alors le nimbe se résume en trois aigrettes composées chacune ordinairement de trois rayons seulement. Souvent un cercle relie ces trois faisceaux et forme le nimbe crucifère qui est si commun ; mais d'autres fois les trois faisceaux lumineux dépassent énergiquement cette circonférence qui ne peut les contenir.

En iconographie païenne, le nimbe se donne ordinairement aux divinités ; assez souvent aux empereurs romains ; quelquefois aux rois de l'Europe orientale et de l'Asie ; communément aux magiciennes et prophétesses ; presque toujours aux constellations personnifiées, et aux puissances bonnes ou mauvaises de l'âme humaine, de la nature et de la société.

En iconographie chrétienne, on décore du nimbe les personnes divines, représentées isolément ou réunies dans la Trinité : on en marque les anges, les prophètes, la Vierge Marie, les apôtres, les saints. Quelquefois aussi, mais plus rarement, on le donne à la personnification des vertus, à des allégories d'objets naturels ou psychologiques, à plusieurs constellations, à certaines qualités ou affections de l'âme. La puissance politique, les forces de la nature, le génie du mal, sont rehaussés de cet attribut; mais c'est assez rare, et seulement quand l'esprit païen déteint, pour ainsi dire, sur le génie chrétien.

Dieu, comme les anges, comme les saints, porte le nimbe circulaire ou en disque; mais, pour distinguer le Créateur de ses créatures, on a divisé le champ du disque divin par deux barres perpendiculaires, qui se coupent au centre et qui forment comme une croix grecque. L'un des croisillons, le pied de la croix, est caché par la tête qui s'appuie dessus; les trois autres sont visibles, et semblent s'élancer verticalement du sommet du front et horizontalement de l'extrémité des tempes.

Les créatures, quelles qu'elles soient, portent le nimbe uni, l'auréole toute simple, qui est le signe de la sainteté.

Souvent les artistes se méprennent dans l'application du nimbe. Ainsi il leur arrive de donner le

nimbe simple et uni à Dieu, et de gratifier les saints du nimbe crucifère.

Le lecteur ne sera peut-être pas fâché de trouver ici, sur la question qui nous occupe, quelques bonnes pages du savant M. Viollet-Leduc :

« Depuis le commencement du siècle, les gens de lettres et les artistes ont cherché à donner à leurs travaux historiques un cachet de vérité, ce qu'on appelait, il y a vingt ans, la *couleur locale.* Jusqu'alors sur le théâtre, dans les peintures, on attachait peu d'importance à la reproduction fidèle des habitudes, des vêtements, des objets que l'on représentait : c'était peut-être, au point de vue de l'art, un avantage, et personne ne songe à blâmer le Titien d'avoir entouré la Vierge présentée au temple de personnages en costume vénitien du XVIe. siècle. Le Cid, vêtu comme un seigneur du temps de Louis XIV, et les Horaces, coiffés d'une grande perruque, n'ôtaient rien à la qualité des chefs-d'œuvre de Corneille. Mais le jour où les acteurs, aussi bien que les peintres, se sont mis à vouloir exprimer les passions et les sentiments des hommes, en même temps qu'ils les représentaient sous leur forme réelle; qu'ils se sont attachés à reproduire fidèlement leur entourage, leurs habitudes du moment, le public est devenu bientôt exigeant : il a discuté le costume, il a relevé les erreurs; il s'est mis à siffler sans mi-

séricorde les anachronismes. C'est un malheur : l'art, à proprement parler, n'a rien à faire de cette friperie ; ce n'en est pas moins un fait auquel il faut se soumettre de bonne grâce. Si l'on représentait aujourd'hui sur la scène Du Guesclin en uniforme de général avec le tricorne, les épaulettes et la culotte blanche, le drame, fût-il un chef-d'œuvre, serait hué impitoyablement dès le lever du rideau. Ce que nous tolérons dans les œuvres des artistes passés, nous ne l'admettons plus chez les nôtres ; si nous ne trouvons pas mauvais que Lebrun ait donné à Alexandre le vêtement d'un *Romain* de carnaval, nous ne permettrions pas cette licence à nos peintres. Grâce aux études classiques, ceux-ci connaissent assez bien les vêtements, les meubles, les ustensiles de l'antiquité ; depuis quelques années particulièrement, plusieurs d'entre eux affectent même une sévérité d'observation, une fidélité dans la reproduction de la forme extérieure qui passent, à tort ou à raison, pour une qualité aux yeux du public. Quant à ce qui est du moyen-âge, nous ne sommes pas aussi avancés, et nous voyons, tous les ans, quantité de tableaux à sujets historiques, où l'on pourrait signaler de singulières bévues : telles, par exemple, que si l'on représentait sur une même toile une scène dans laquelle les personnages seraient vêtus qui en marquis du temps de Louis XV,

qui en officier de dragons de l'Empire, qui en maire de notre temps, qui en conseiller au Parlement du dernier siècle ; c'est-à-dire une mascarade grotesque. Cela est peu de chose encore, auprès des erreurs qui touchent aux habitudes, aux mœurs, aux cérémonies, aux meubles, aux ustensiles, à la façon d'être, etc. La bonne peinture n'a pas affaire de tout ceci, soit; mais alors mettons de côté toute prétention à la vérité; que les peintres ne suivent que leur fantaisie ou leur inspiration; s'ils semblent rechercher la vérité sur un point, le public a le droit de l'exiger partout. Lorsque le peintre entre dans le domaine de l'archéologie, nous lui demandons d'être archéologue, de ne point nous représenter saint Louis dans une salle du XVe. siècle, de ne pas l'armer comme un chevalier du temps de Charles VII, de ne pas l'entourer de nobles du temps de François Ier., de ne pas surtout le représenter agissant comme un grand seigneur de son temps n'eût pas agi : tout saint qu'il fut, Louis IX était fort grand seigneur. Les artistes ont rarement le temps d'étudier les mœurs et les habitudes des personnages historiques qu'ils veulent représenter : ils se fient à des compilations erronées souvent, à des recueils de gravures faits sans critique et sans méthode; il en résulte les rapprochements les plus étranges ; ils perpétuent ainsi les erreurs dont ils sont les

victimes. Depuis Voltaire, qui, le premier, attacha une grande importance à la vérité du costume sur le théâtre et fut l'inventeur de la couleur locale, nous avons fait des progrès; nous en avons beaucoup à faire encore. La vérité est un besoin de notre temps; nous n'admettons guère les à peu près; le public en sait trop pour ne pas lui donner beaucoup : il veut qu'on lui montre le passé tel qu'il était. Blâmons-le, disons-lui que l'art n'est pas là; mais tant que son goût n'aura pas pris un autre cours, nos protestations seront inutiles : il courra voir une autre mise en scène qui passe pour être la reproduction fidèle d'un fait historique; il lira avec passion un roman qui rappellera les mœurs et les usages d'un monde éloigné de nous, et il ne s'inquiètera pas de savoir si ces œuvres sont conformes ou non aux règles immuables de l'art. Or, le devoir des artistes, à notre sens, dans ce cas, c'est d'aller au-devant du public; pourquoi l'art ne trouverait-il pas sa place à côté de la vérité? Les anachronismes, ou l'ignorance des mœurs appartenant aux personnages que l'on fait parler ou que l'on représente, ne sont pas absolument nécessaires dans une œuvre d'art : celle-ci peut subsister malgré l'étude de ces mœurs, elle peut aussi s'en servir; quelques-uns de nos auteurs modernes nous l'ont prouvé. Pourquoi donc les peintres et le théâtre reste-

raient-ils en arrière? Il nous semble que, pour une époque comme la nôtre, où tout tend à se niveler, où les grands caractères disparaissent, il y aurait, au contraire, pour les artistes un avantage réel à se retremper dans l'étude scrupuleuse du passé. Les époques héroïques sont loin de nous, les caractères individuels s'effacent ; chacun sent instinctivement que le vieux monde craque de toutes parts, et dans ce naufrage que la masse pressent, les esprits éclairés cherchent, avec une ardeur fébrile, à rassembler tout ce qui pourra venir en aide à la civilisation future. Nous sommes dans le temps des innovations en toutes choses ; mais nous inventorions le passé, parce que nous sentons qu'il nous échappe. Le public, qui ne peut heureusement se livrer à de grands excès au milieu d'une civilisation policée, veut au moins repaître son imagination de la grandeur en bien ou en mal des siècles précédents ; c'est un besoin qu'il faut satisfaire : ne pouvant plus être acteur, il veut être spectateur, et c'est un spectateur difficile, déjà instruit, blasé même et passablement sceptique. Il n'admet pas que Philippe-Auguste doive parler comme Louis XIV, et qu'il se promène dans le Louvre de Charles V ; la vérité, ou ce qu'il croit être vérité, agit sur lui plus que toutes les fictions poétiques.

. . . .

« Pour conclure, nous ne prétendons pas que la connaissance exacte des choses et des habitudes du moyen-âge donne du talent aux artistes de notre temps qui n'ont pu en acquérir ; mais nous sommes convaincu qu'elle doit aider l'homme habile et familier avec les ressources de son art (1). »

§ 2 (2).

L'inspection des divers travaux de notre peintre, répandus dans tous les Musées et dans plusieurs basiliques de France, dans les collections privées et jusque dans les galeries de l'étranger, nous révèle toute la science, toutes les connaissances bibliques et historiques, tous les sentiments honnêtes et pieux du grand Jouvenet. Toujours ses sujets sont décemment vêtus, ayant des poses modestes, un maintien chaste, un regard pur et serein. Quiconque contemple ces toiles, reconnaît dans leur auteur le parfait honnête homme, le chrétien fervent et profond, autant que le philosophe sincère et éclairé, que le poète éloquent et sensible.

Les seuls reproches qu'on lui puisse faire ne

(1) Viollet-Leduc : *Dictionnaire du Mobilier,* t. I, p. 296 et suiv.

(2) Ce paragraphe est en grande partie tiré du savant *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, de M. l'abbé Jouve, chanoine de Valence (Biblioth. de M. l'abbé Migne, 1 vol. grand in-8°.).

portent que sur des points fort secondaires : la fausse application du nimbe et de la couleur des vêtements qu'il a quelquefois donnés à Jésus-Christ et à la Vierge ou aux apôtres ; on doit également le blâmer de s'être peint ainsi que ses filles dans plusieurs de ses tableaux, enfin d'avoir gratifié de l'auréole un simple mortel vivant. Mais, comme on le voit, ce sont là de faibles peccadilles que nous n'eussions même pas relevées si nous n'eussions tenu à honneur de dire en toute chose la vérité, de faire en tout la part de la justice. Combien, après de si légères taches, Jouvenet nous doit-il paraître illustre et sublime! N'a-t-il pas réellement tous les caractères du grand homme? Et ses œuvres ne sont-elles pas toutes marquées au sceau du génie?

« La supériorité d'un homme n'a jamais été telle, qu'il ait créé à la fois et porté à la perfection le système d'œuvres auxquelles il doit l'estime qui s'attache à son nom. Le temps est l'indispensable moyen de nos progrès, et si l'art est une des faces du génie créateur de l'humanité, nous devons en conclure que son développement est nécessairement successif. Il suffit donc à la gloire d'un homme d'avoir, à l'époque où se poursuivit sa carrière, atteint le plus haut degré de perfection alors possible, dans les ouvrages par lesquels il a mérité l'attention des contemporains et de la

postérité ; l'humanité a commencé, l'humanité achèvera.

« Il est ainsi nécessaire, pour apprécier un grand artiste à sa véritable valeur, de faire concourir à ce jugement des éléments nombreux et divers, dont quelques-uns lui appartiennent en propre, dont d'autres sont indépendants de lui. Quel que soit en effet son génie, l'art avait atteint un certain degré de perfection lorsqu'il commença à l'étudier. Les procédés en étaient déjà connus, les règles fixées dans une certaine mesure, les modèles plus ou moins nombreux. Mais aussi, d'un autre côté, quels que soient ces richesses et ces secours, le génie a son caractère propre auquel il plie les traditions, selon lequel il substitue certaines manières de concevoir à certaines autres, soumet les besoins d'exécution au besoin de sa pensée, imprime enfin sur son œuvre le cachet de son individualité.

« Il y a donc dans un semblable jugement nécessité d'avoir égard et à l'éclat des éléments traditionnels de l'art, et à la spontanéité du génie propre de l'artiste.

« Ici les questions se multiplient. Où en était la connaissance du dessin quand l'artiste a commencé sa carrière ? Dans quelle mesure la science des couleurs et de leurs combinaisons diverses prêtait-elle à l'imitation de la nature un docile secours ?

Les règles de la composition étaient-elles déjà clairement tracées ; la perspective suffisamment connue ? De grands exemples avaient-ils déjà imprimé ces impulsions décisives qui suffisent au développement d'un art pendant un ou plusieurs siècles ? L'artiste, au contraire, livré à ses forces individuelles, développait-il péniblement ses propres ressources, sans autre guide que ses instincts d'élite, sans autres lumières que les lumières incertaines empruntées à l'expérience incomplète d'un art encore nouveau ? Est-ce Cimabué, est-ce Giotto créant eux-mêmes la peinture nouvelle, ou le Corrége reconnaissant sa vocation de peintre à la vue d'un tableau de Raphaël ? Est-ce Jean Van-Dyck cherchant laborieusement les types de son art, en même temps qu'il invente les procédés de la peinture à l'huile ; ou Rubens, formé à la fois par les exemples de la Flandre et par ceux de l'Italie, et maître du procédé légué depuis deux siècles à l'Europe par le laborieux Jean de Bruges ?

« Il est évident que ces éléments divers exigent une attention multipliée, une analyse étendue ; et que le véritable mérite d'un peintre, son caractère, le rôle qu'il joue dans l'histoire, dépendent de la comparaison embrassée, sous tous les rapports, entre lui et ceux qui l'ont précédé et suivi. C'est ce que nous allons tenter de faire pour le

Poussin. Un coup-d'œil rapide jeté sur l'histoire de la peinture jusqu'à lui nous éclairera suffisamment. Nous y distinguerons ce qu'il reçut des traditions de l'art, ce qui, dans son talent, est dû à l'enseignement des maîtres, aux procédés mis en pratique et perfectionnés depuis plusieurs siècles en Italie. Puis, dans l'examen de ses nombreux tableaux, dans l'appréciation de son œuvre, comparée à celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains, nous chercherons à découvrir ce qui lui appartient, le caractère propre qu'il a porté dans la peinture, la nature du progrès vers lequel il a dirigé les parties supérieures de ce grand art, l'impulsion donnée par lui aux esprits. En terminant, nous nous appliquerons à marquer sa trace dans l'École française, jusqu'au moment où l'invasion de systèmes peu favorables à l'idéal menace, non certes sans quelques nobles protestations, d'obscurcir les exemples qui font notre gloire, et jusqu'à la poétique de l'art. Quoique l'École flamande eût déjà produit Rubens et que Van-Dyck fût contemporain du Poussin, celui-ci ne paraît pas avoir donné une grande attention aux œuvres de leur pinceau. Ses rapports intimes avec Philippe de Champagne, avant son premier voyage à Rome, lui avaient sans doute fait connaître le peintre d'Anvers et peut-être le plus illustre de ses élèves. Mais les circonstances lui

ouvrirent vainement au Luxembourg la galerie où ne furent placées qu'en 1624 les toiles monumentales qui nous ont conservé, avec tout l'éclat de la couleur et toute la facilité du pinceau de Rubens, les magnificences du second mariage de Henri IV. Il est douteux que Poussin ait pu y jeter même un coup-d'œil avant son départ pour l'Italie, où il arriva au printemps de la même année. D'ailleurs, la Flandre n'avait jamais attiré la jeunesse de nos écoles de peinture, et l'étude du véritable caractère du Poussin expliquerait seule pourquoi il tourna ses regards plutôt vers Rome que vers Bruxelles. Ne savons-nous pas comment la reproduction des œuvres de Raphaël par les gravures de Marc-Antoine décida sa vocation ? Elle la lui révéla plus sûrement que ne l'eussent fait les brillantes allégories et l'image poétisée des cérémonies conjugales qui marquèrent, en 1600, l'union du Roi de France et de l'héritière des Médicis. Le Poussin, sévère à l'égard du Caravage, l'eût été sans doute aussi envers Rubens, et ni l'éclat de la couleur, ni les dimensions gigantesques des tableaux ne l'eussent réconcilié avec l'absence d'élévation dans les figures, et le caractère théâtral des compositions.

« Il eût sans doute estimé davantage l'exécution plus réfléchie, le meilleur choix des types, la sagesse de l'ensemble que présentent les tableaux

de Van-Dyck ; mais il était à peu près du même âge, et placé sur un théâtre éloigné : ces circonstances durent faire qu'il le connût peu ou même qu'il en ignorât l'existence.

« Nous n'avons donc pas lieu de comparer le Poussin aux peintres, même les plus justement illustres, de l'École flamande ; il leur est resté étranger par ses études comme il le fut par la nature de sa pensée. Poussin est le génie de la peinture française enté sur les traditions de l'art italien ; c'est donc par un coup-d'œil rapide sur celui-ci que nous ouvrirons la voie à un jugement réfléchi et d'ensemble sur la place que nous réclamons pour notre compatriote.

« On peut dire qu'en Europe, mais particulièrement en Italie, le milieu du XIIIe. siècle fut signalé par la chûte d'un système de peinture, et par la naissance d'un autre duquel est sorti l'art moderne. Les Grecs du Bas-Empire, retenus par des règles et par des formules, exerçant depuis long-temps une sorte d'état manuel, ne consultaient plus la nature et se passaient de génération en génération ces types de raideur et de sécheresse conventionnelles auxquels il est si facile de reconnaître leurs œuvres. Vers 1230, Giunta de Pise, Guido de Sienne, Margaritone d'Arezzo, Bartolomeo de Florence, essayaient, avec peu de succès, de secouer l'empire de ces formes toujours les

mêmes dans leur maladresse et dans leur maigreur. Plus heureux ou mieux inspirés, Cimabué et son disciple Giotto ne permirent pas que le siècle se terminât sans avoir frappé les yeux de leurs concitoyens d'efforts sérieux pour rendre à l'étude de la nature ses droits oubliés, pour donner à leurs compositions plus de variété, plus de liberté, à leurs têtes plus d'expression, plus de mouvement à leurs draperies.

« Il ne faut point exagérer les résultats immédiats de cette impulsion chez des artistes dont les travaux laissent beaucoup à désirer, malgré leur génie. Mais elle survécut à leurs efforts, et détermina dans l'École de Florence un progrès qui porta des fruits précieux. Ce fut principalement dans les œuvres de Masaccio, en qui la grandeur des compositions, l'expression des figures, la connaissance de la perspective et des raccourcis, celle du clair-obscur qu'il avait reçue de Masolino, son maître, fait dire à Vasari : « Tout ce qui avait été fait avant Masaccio est peint, mais tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même. »

« Néanmoins, à ces commencements de l'École de Florence, il manquait encore le mérite de la couleur, une certaine souplesse dans les mouvements et dans les draperies, la science des groupes et de leurs rapports entre eux, la puissance du modelé, et les disciples de Masaccio n'apportaient

dans ces parties importantes que des améliorations peu décisives, malgré le mérite incontestable de Fra Giovanni da Fiesole, de Philippo Lippi, et des Ghirlandaü.

« Des progrès nouveaux, se complétant dans leur diversité, allaient marquer la part d'influence de Michel-Ange et de Léonard de Vinci. Les formes humaines, sous le pinceau de Léonard, prirent plus de relief, et dépouillèrent la sécheresse dont la peinture italienne et, en particulier, l'École de Florence n'avaient pas encore su se corriger. Ce fut un pas considérable dans l'étude des têtes et des extrémités, un progrès notable dans l'exécution. La peinture ne les oublia plus. Après le portrait de Monna Lisa et quelques vierges du Vinci, il n'était plus permis de retomber dans les contours arrêtés et les formes sans saillie des derniers peintres florentins. En même temps Michel-Ange se prenait avec passion aux difficultés des raccourcis : il exagérait, il est vrai, la part de l'anatomie dans les formes humaines, préférant les muscles de l'homme fortement accentués aux transitions moins brusques, aux passages insensibles qui unissent les uns aux autres les plans onduleux des membres de la femme et de ceux des jeunes gens. Mais, en pliant ainsi l'art du dessin à l'expression des perspectives les plus compliquées, il enseigna à composer des groupes, il fit sortir la peinture

de cette allure timide qui ne lui permettait guère que d'aligner des figures, dans des poses variées il est vrai, mais presque toujours sur le même plan. Le tableau du Jugement dernier et la voûte de la chapelle Sixtine furent les résultats les plus considérables de ces études, et montrèrent le parti que l'art en pouvait tirer.

« Ces progrès, résumés par Raphaël, portèrent la peinture à sa perfection.

« A Rome, elle avait reçu son impulsion de la présence de Giotto à Assise, et du séjour qu'y fit son élève Pietro Cavallini. Les voies parcourues depuis ce temps par l'École romaine l'avaient conduite à trouver son expression la plus parfaite alors dans les œuvres du Pérugin, maître de Raphaël. Une étude consciencieuse des têtes recommande encore ce peintre à la postérité ; mais l'insuffisance du dessin se fait sentir dans l'imitation des autres parties du corps. La sécheresse des contours, les formes grêles, la stérilité gauche des attitudes, l'impuissance de composer des groupes et d'en varier les ensembles, révèlent la timidité de l'artiste, au-delà même de ce qui était permis un siècle après Giotto, et devant l'École de Florence.

« C'est de l'atelier du Pérugin que sortit Raphaël. Ses premières productions, tout en témoignant de sa supériorité, se ressentent encore des défauts du maître. Mais la fécondité et la facilité de

son génie ne pouvaient subir long-temps cette impuissance et cette stérilité. Il visita Florence, et ce fut dans ce voyage que commença pour son heureuse organisation cet éclectisme involontaire, opération spontanée, et pour ainsi dire irréfléchie, d'une nature d'élite, dans lequel vinrent s'unir les souvenirs des modèles de l'antiquité, les traditions des deux siècles précédents, les procédés contemporains des grands artistes de Florence.

« Ainsi, au moment où Raphaël sortait des leçons du Pérugin, toutes les parties de l'art avaient été élaborées, dans différentes écoles, par des hommes d'organisation supérieure. Il ne manquait donc dès-lors qu'un génie plus complet, qui coordonnât tous ces éléments dans une harmonieuse unité. Le peintre d'Urbin reçut cette mission privilégiée. La science des contours et du modelé, la vérité, sinon dans l'éclat de la couleur, la diversité des attitudes, l'expression des têtes, l'heureuse conception des groupes, leur habile disposition dans l'ensemble, la grandeur et la sagesse des compositions qui résultent de leurs rapports, l'étude approfondie des accessoires, draperies, ornements, architecture, paysage, la connaissance de la perspective, annoncent dans ses œuvres que l'art est en possession de toutes ses ressources, qu'il est le maître de lui-même, que sa maturité commence.

« Aux éléments d'étude et de succès que lui

fournissaient les travaux de ses prédécesseurs immédiats et de ses contemporains, Raphaël joignit l'étude de l'antique, et c'est là surtout ce qui explique sa supériorité. Personne avant lui n'avait travaillé avec une ardeur égale à réunir, de tous les points de l'Italie, les glorieux débris de l'art des anciens. Quelques rares morceaux, acquis par les Médicis pour l'École de Florence, ne sauraient être mis en comparaison avec les richesses accumulées à Rome par ce peintre, à l'aide de fouilles nombreuses, d'agents actifs, de sommes considérables dépensées dans ce noble but. Qui peut douter que ce ne soit dans ces précieux débris qu'il contempla la nature sous un aspect nouveau? Nulle part ailleurs il n'eût pu trouver l'idéal de ces figures de femmes, dans lesquelles il surpassait tous ses rivaux; nulle part ailleurs ne se présentèrent à lui cette dignité de la vieillesse et de l'âge mûr, cette grâce de la jeunesse, cette souplesse de l'adolescence, que lui révélèrent tant d'images des dieux de l'Olympe, des sages et des héros de la Grèce. Nous croyons pouvoir ajouter que ce fut cette même étude de l'antique qui scella en Italie la supériorité de la peinture, et lui fit atteindre une perfection qu'elle eût cherchée en vain sans ce puissant secours. Du reste, les limites imposées à ces considérations ne nous permettent pas d'entrer ici dans des détails qui

ressortent clairement des œuvres comparées de Raphaël et de ses prédécesseurs.

« Tel fut, tel est encore le point suprême de la peinture en Italie. Comment la décadence s'introduisit-elle peu à peu dans l'École romaine ? Par quel côté moins fortifié la faiblesse se fit-elle d'abord sentir ? Pour atteindre l'objet particulier que nous nous proposons, il n'est pas nécessaire d'entrer dans ces considérations délicates et difficiles. Il nous suffit d'avoir constaté que les travaux des peintres depuis Cimabué, et l'étude de l'antique, sont les deux sources dont la réunion, sous la main de Raphaël, porta la peinture au degré de perfection où elle parvint au commencement du XVIe. siècle.

« Mais cet art n'était pas arrivé à ce développement dans l'École de Raphaël, sans qu'en même temps ce grand maître et ses élèves eussent introduit dans la pratique une facilité, peu dangereuse tant que le génie de leur maître soutint leurs inspirations et leurs efforts, dont l'inconvénient néanmoins n'allait pas tarder à se faire sentir. Après Raphël, après Michel-Ange, après Léonard de Vinci, dont la supériorité entretenait l'émulation dans les écoles, il n'en fut plus de même. Jules Romain soutint quelque temps la gloire de son maître ; mais bientôt la facilité de l'exécution fut préférée à la sévérité du dessin

et de la composition, et le XVIe. siècle n'était pas au milieu de son cours que déjà le besoin d'une réforme se faisait sentir.

« Cette réforme, opérée par les Carraches, remit le dessin en honneur, en régla l'étude par de rigoureuses épreuves ; et réunit à Bologne des ressources accrues depuis Raphaël, ressources qui répondaient aux nécessités d'une école résolue à reconquérir la science du dessin oubliée et méconnue. Lorsque le Poussin arriva à Rome, l'École des Carraches était représentée dans cette ville par le Guide et le Dominiquin ; les monuments de l'École de Florence et de celle de Rome étaient partout empreints sur les murs de la ville éternelle, et les palais des grands seigneurs possédaient, dans des tableaux de Giorgion, du Titien, du Tintoret, les merveilles de couleur et de lumière de l'École vénitienne.

« La peinture, telle qu'elle se présenta au Poussin dans cette capitale des beaux-arts, était donc tout armée, et si l'on pouvait facilement, au milieu de ces ressources, devenir par l'étude un bon peintre, il était désormais difficile d'ouvrir à l'art des voies nouvelles, et d'en faire saillir une originalité, toujours rare aux époques déjà constituées par de solides traditions.

« Nous avons vu plus haut que le Poussin, à son arrivée, se mit modestement à la suite de ces

grands maîtres, qu'il en étudia les chefs-d'œuvre et se livra en même temps à l'étude de l'antique et de la nature, soit par le dessin, soit en modelant les morceaux précieux qu'il pouvait se procurer. Il ne chercha à briller ni par la facilité de l'exécution, ni par l'éclat trompeur d'un coloris qui aurait dissimulé, à ses yeux et aux yeux des spectateurs, la faiblesse du dessin et la défectuosité de la composition. Il se fortifia dans toutes les parties de son art, sans en laisser une se développer au détriment des autres. Il prépara, pour ainsi dire, les instruments de son génie, sans en hâter l'explosion ; il apprit sa langue, bien sûr que la pensée ne lui manquerait pas.

« N'appartenant à aucune école, impartial et réfléchi, il put choisir partout et s'assimiler ce qui convenait à sa nature, sans troubler l'essence de son génie par l'enthousiasme pour un système ou pour un autre. L'examen de son œuvre va nous révéler le caractère propre et les qualités particulières qui, au milieu de quelques hommes supérieurs, marquent sa place et le désignent à l'admiration de la postérité.

« L'œuvre du Poussin, que nous savons très-nombreuse sans en pouvoir déterminer précisément le chiffre, répandue dans les galeries les plus riches et les cabinets les plus célèbres de l'Europe, multipliée par quelques copies et surtout par la gravure, se

compose de sujets tirés de la mythologie, de l'histoire profane, de l'histoire sainte, de quelques bacchanales, de trois portraits, dont deux reproduisant ses propres traits; le troisième, ceux du cardinal Rospigliosi, depuis Clément IX; enfin, de paysages. Les sujets contemporains ou même modernes n'y occupent aucune place; ils étaient rares avant Louis XIV, et, d'ailleurs, la nature du Poussin y répugnait » (1).

Quant à Jouvenet, nous avons vu qu'il a été à peu près universel, traitant tour à tour la fable, l'allégorie, le portrait, l'histoire profane, mais surtout et par-dessus tout, l'histoire sacrée. Dans toutes ses œuvres, une seule pensée a dominé. Recherchons-la par une étude nouvelle.

Une chose, évidemment, présida toujours, soit directement, soit indirectement, à toute œuvre de l'intelligence humaine : le sentiment du beau, du vrai, du bien, le sentiment religieux. Les faits existent, qui le prouvent surabondamment. Quelque science que l'homme cultive, n'importe à quel art il s'attache, quelle que soit la direction qu'aient prise ses études, le sentiment religieux, certainement, sera venu modifier en lui, à quelque degré, le point de vue, l'appréciation, la passion, la raison. Et pour nous circonscrire dans le do-

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 283.

maine déjà si étendu des beaux-arts, le sentiment du beau, qui en est le premier mobile, n'est autre que le sentiment, que la pensée, que l'admiration de la Divinité, qui est la beauté infinie et par essence. De là deux manières, tout d'abord, de réaliser et de comprendre le beau : par l'art païen, c'est-à-dire le beau matériel, et par l'art chrétien, c'est-à-dire le beau spirituel.

Sans vouloir pénétrer trop avant dans ces hautes régions de l'esthétique, nous devons pourtant les toucher suffisamment pour l'intelligence entière de notre sujet. C'est ce que nous ferons le plus succinctement possible.

« L'homme de science et de foi qui étudie, en véritable philosophe, les annales du christianisme, se sent écrasé sous le poids de ses œuvres aussi multiples que gigantesques. Pour ne parler ici que de celles qui se rattachent aux arts libéraux, l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, elles offrent au spectateur, à l'observateur attentif des sujets inépuisables de réflexions, et par-dessus tout ce type du beau idéal surnaturel ou divin que le christianisme seul pouvait nous révéler. Tout le monde connaît cette heureuse pensée de M. de Bonald : « La littérature est l'expression de la société. » Ce que cet illustre philosophe a dit de la littérature, nous pouvons, avec non moins de justesse, l'appliquer aux beaux-arts, et, dans

notre société chrétienne, à l'art trop tardivement appelé chrétien. Nommer cet art, n'est-ce pas présenter à l'esprit l'idée d'une poétique puisée dans les inspirations des Livres saints, dans les enseignements et la vie de Jésus-Christ, des apôtres et des martyrs, et dans les naïves et attachantes légendes des siècles de foi ? N'est-ce pas rappeler un ordre d'idées et de sentiments les plus purs, les plus élevés, les plus dégagés du sensualisme de l'antiquité ? Le mot est nouveau, mais la chose est aussi ancienne que le christianisme. L'art chrétien a commencé avec les peintures et les sculptures des catacombes, avec les hymnes chantées par Jésus-Christ et ses disciples, et répétées ensuite dans toutes les assemblées, *in ecclesiis,* présidées par Pierre, Paul et leurs successeurs. L'art chrétien remonte donc à Jésus-Christ.

« Nommer l'art païen, au contraire, est-ce, même en l'appréciant aussi favorablement qu'il est permis raisonnablement de le faire, aller au-delà de l'élégance, de la grâce, de la régularité, de la beauté de la forme, en un mot, et de l'expression du beau moral tel qu'on pouvait le concevoir dans les conditions de la gentilité ?

« Il existe donc une différence radicale entre ces deux arts, quoi qu'en disent les prôneurs exclusifs de l'antiquité grecque, et nos critiques panthéistes, qui voudraient que l'on confondît,

dans la même admiration, les artistes païens et les artistes chrétiens, comme ils veulent qu'on honore du même respect, et du même intérêt, les cultes les plus divers, les plus opposés. Mais, avec la meilleure volonté du monde, on ne parviendra jamais à assimiler deux éléments aussi profondément distincts que l'art grec et l'art chrétien. En effet, que remarquons-nous dans le premier ? La prédomination de la beauté de la forme, unie quelquefois, il est vrai, à une très-haute expression morale, autant que le paganisme pouvait y atteindre.

« C'est ce que nous avons déja appelé le beau idéal naturel, pour comprendre, dans une définition commune, et expliquer d'après elle, le beau physique et le beau moral antique, idéalisés, bien que prenant leur point de départ dans l'ordre naturel.

« Dans l'art chrétien, au contraire, que remarquons-nous, si ce n'est la prédomination de l'inspiration surnaturelle, mystique, céleste, divine, que le christianisme seul pouvait nous révéler ; prédomination tellement sensible, que la chair, participant elle-même de cette transformation divine, tend sans cesse à se spiritualiser ?

« Et voilà pourquoi j'appelle, continue le savant abbé Jouve, le beau chrétien, *beau idéal surnaturel ou divin*, pour expliquer convenablement les

conditions essentielles de cet art qui, sans dédaigner la beauté de la forme, s'élève au-dessus d'elle, au-dessus de ce monde terrestre, matériel, pour aller découvrir, dans les splendeurs du Verbe, des types du beau et du bien qu'il est venu nous révéler lui-même en nous communiquant directement la vérité et la vie dont il possède toute la plénitude. C'est faute d'avoir remarqué cette différence radicale qui existe entre le beau idéal *naturel* du paganisme, et le beau idéal *surnaturel* des chrétiens, que des écrivains et des artistes, très-distingués d'ailleurs, se sont laissés aller aux plus étranges aberrations, soit dans l'examen comparatif des œuvres des deux écoles, soit dans la direction qu'ils ont cru devoir imprimer à leurs élèves.

« Et cela n'a rien d'étonnant quand on songe à l'influence pernicieuse qu'ont exercée, sur l'esprit public, la renaissance païenne et la réforme du XVI[e]. siècle. Ces deux sœurs, unies par tant de liens, ont laissé, pour héritage, trois siècles de dénigrement et de calomnie, pendant lesquels l'histoire n'a été, selon l'expression si juste et si énergique de M. de Maistre, qu'une conspiration flagrante contre la vérité. On sait comment les grands hommes et les grandes institutions du christianisme furent immolés à ce paganisme renouvelé des Grecs et des Romains. On connaît les

assauts redoublés que le dogme et l'art chrétien ont eus à soutenir, même dans ces derniers temps, de la part des rationalistes, des soi-disant progressistes et des fanatiques de l'art *pour l'art.*

« Pour comprendre cette excellence du beau idéal chrétien ou surnaturel, il faut nécessairement tenir compte de deux grands faits autour desquels gravite l'histoire de l'humanité tout entière : je veux dire la déchéance de l'homme dans son âme, dans son corps, avec celle du monde physique, et la réhabilitation de l'une et de l'autre par le Verbe incarné, d'abord dans le temps; ensuite et plus complète, dans l'éternité, après la résurrection générale des corps. Ces deux grands faits, soit qu'on les admette dans le sens catholique à titre de dogmes inébranlables, soit qu'on les admette dans un sens purement hypothétique et rationnel, peuvent seuls nous expliquer les évolutions diverses et mystérieuses de l'esprit humain, et ses aspirations incessantes vers une beauté et une félicité qu'il sait ne pouvoir exister ici-bas. Faute d'en tenir compte, par la crainte de paraître trop religieux, la plupart de nos esthéticiens ont méconnu les conditions essentielles de l'art chrétien, et les véritables causes de sa supériorité sur l'art païen, ou ne les ont connues que bien imparfaitement : en sorte que, n'ayant pas le fil qui pouvait seul les diriger sûrement

dans le labyrinthe des opinions humaines, aussi variées que contradictoires, ils sont allés constamment à la dérive, se laissant emporter à tout vent de doctrine quand ils ont voulu juger les œuvres d'un art tout surnaturel et divin. Qui ne voit, en effet, que la déchéance de l'homme et de ce monde par le péché, et leur réhabilitation par la révélation du Verbe incarné, se rattachent nécessairement à la création et à la révélation primitive? Le lien qui unit, en les soudant l'une à l'autre, ces deux révélations, et qui unit de même l'ordre de la création et celui de la rédemption, auxquels elles correspondent, établit des rapports étroits entre le beau surnaturel et divin et le beau naturel et humain. Et, comme en fait de doctrine et de morale proprement dites, l'ordre de la création est surpassé de beaucoup par l'ordre de l'incarnation, il en est de même, dans ces deux ordres, du beau naturel et humain par rapport au beau surnaturel et divin. »

Suivant donc que l'observateur se placera sous l'un de ces deux points de vue, il jugera fort différemment toute œuvre d'art.

« L'antiquité païenne, s'écrie M. de Montalembert, l'antiquité païenne, que nous admirons volontiers *chez elle* et dans certaines limites, mais dont nous repoussons avec horreur l'influence sur nos mœurs et notre société chrétienne; l'anti-

quité était au moins conséquente dans les symboles qu'elle nous a laissés de ses dieux et de ses croyances. Ces symboles sont tout-à-fait d'accord avec les récits de ses prêtres et de ses poètes. Jamais elle n'a imaginé de faire de son Jupiter une victime, de son Bacchus un dieu mélancolique, de sa Vénus une vierge pudique et pieuse. Il était réservé aux chrétiens, aux catholiques, de trouver le secret de la profanation dans l'inconséquence; d'emprunter aux doctrines pulvérisées et flétries à jamais par le christianisme les types de leurs constructions et de leurs images religieuses; d'édifier l'Église du Crucifié sur le plan du temple de Thésée ou du Panthéon; de métamorphoser Dieu le père en Jupiter, la Sainte Vierge en Junon ou en Vénus habillée, les martyrs en gladiateurs, les saintes en nymphes et les anges en amours.

« Est-ce à dire qu'il faille asservir toutes les œuvres d'art à un joug uniforme; qu'il faille passer le niveau invariable d'un type unique, comme celui de Byzance, sur tous les fruits de l'imagination et de l'inspiration consacrée par la foi? Il n'en est rien; l'art vraiment religieux ne repousse que le contre-sens; mais il le repousse énergiquement, il a horreur de l'envahissement du païen dans le chrétien, de la matière et de la chair dans le royaume de la pureté et de l'esprit. Il veut la liberté, mais la liberté avec l'ordre; il veut la

variété, *mais la variété dans l'unité :* loi éternelle de toute grandeur et de toute beauté. Mais, au lieu de longues explications théoriques, citons des noms et des faits : c'est le plus sûr moyen de montrer combien le génie catholique sait être fécond et varié, sans jamais manquer aux conditions de pureté et de sainteté qui le constituent. Dira-t-on qu'il y a uniformité entre une cathédrale romane et une cathédrale ogivale, entre St.-Sernin de Toulouse et St.-Ouen de Rouen, entre la cathédrale de Mayence et celle de Milan, et pour ne pas sortir de Paris, entre St.-Germain-des-Prés et l'intérieur de St.-Eustache ? Non, certes, et tous ces édifices, cependant, répondent également à l'idée naturelle et légitime d'une église chrétienne ; tandis qu'il y a répulsion complète et profonde entre cette idée et des anachronismes comme la Madeleine et Notre-Dame de Lorette. Est-ce que les bas-reliefs d'André de Pise au baptistère de Florence, ceux des tombeaux de saint Augustin à Pavie et de saint Pierre martyr à Milan, le Jugement dernier du grand portail de Notre-Dame de Paris, ou les Saintes exquises de la Frauenkirche à Nuremberg, sont taillés sur le même modèle ? Non, certes : ces pierres, toutes vivantes par la foi et le génie qui les anime, ne se ressemblent ni par la disposition des sujets, ni par l'expression, ni par l'agencement, mais uni-

quement par ce sentiment de pudeur, de grâce et de dignité que le dogme de la réhabilitation de l'homme donne à toutes ses idées ; tandis que la *fameuse* Vierge de Bridan, à Chartres, et le *fameux* Tombeau du maréchal de Saxe, à Strasbourg, ne sauraient commémorer que l'emphase et la prétention d'un siècle corrompu. Qu'y a-t-il de commun entre la Madone vraiment divine de Van-Dyck, à Gand, et celles de Francia et du Pérugin ; entre les délicieuses miniatures de Hemling, sur le reliquaire de sainte Ursule, à Bruges, et celles de Fra-Angelico, sur les reliquaires de Santa-Maria-Novella, à Florence ; entre les graves et grandioses fresques de la primitive École florentine et celles si pures et si majestueuses de Luini et de Raphaël avant sa chute ? Ce n'est, certes, pas le coloris, ni le dessin, ni les types choisis, rien, en un mot, si ce n'est une égale fidélité à l'idée chrétienne, et ce merveilleux effet également produit sur l'âme par tous ces différents chefs-d'œuvre. Entraînée par eux, vers le ciel, elle est plongée dans cette sorte d'extase mystérieuse qu'aucune parole ne saurait rendre, et qui ne laisse à l'admiration d'autre ressource que de dire, comme le Dante, au souvenir des délices du Paradis :

Perch'io l'ingegno e l'arte e l'uso chiami.
Si nol direi, che mai immaginasse,
Ma creder puossi et diveder si brami.

« Que l'on ne croie pas non plus que cette fidélité à la pensée chrétienne doive dépendre exclusivement d'une époque spéciale, d'une organisation unique de la société, et que la nôtre en soit déshéritée. A côté de ces exemples, qui datent des écoles primitives, on peut citer, à juste titre, l'admirable École contemporaine d'Allemagne, je veux dire celle d'Overbeck et de ses nombreux disciples, si peu connue en France, où l'on se croit cependant le droit de porter sur elle les jugements les plus bizarres, parce qu'on a vu deux ou trois tableaux de l'École de Dusseldorf qui ne lui ressemble en rien. Eh bien ! tous ceux qui ont vu et compris des tableaux ou des dessins d'Overbeck, ne pourront s'empêcher de reconnaître qu'il n'y a là aucunement copie des anciens maîtres, mais bien une originalité puissante et libre, qui a su mettre au service de l'idée catholique tous les perfectionnements modernes du dessin et de la perspective, ignorés des anciens. L'âme la mieux disposée à la poésie mystique n'en est pas moins complètement satisfaite, comme devant le chef-d'œuvre le plus suave des anciens jours, et l'intelligence la plus revêche est forcée de convenir qu'il y a, même de notre temps, la possibilité de renouer le fil des traditions saintes et de fonder une école vraiment religieuse, sans remonter le cours des âges et sans cesser d'être de ce siècle. »

Déjà nous avons parlé du beau idéal, mais nous devons en donner une définition exacte et complète.

« De cette révélation du vrai, du beau, faite directement à l'homme par Dieu et qui constitue le beau absolu, il résulte que ce beau est idéal en ce sens que l'homme n'a pas besoin de le chercher dans les choses extérieures, mais qu'il en trouve en lui-même le type le plus élevé à cause de l'excellence de sa nature, supérieure à celle des autres créatures. Et voilà l'origine du beau idéal dans l'ordre naturel, que nous appelons, pour cette raison, le beau idéal naturel. Saint Augustin en parle souvent dans ses écrits, et principalement dans les chapitres 30-40 de son livre *De la vraie Religion.* C'est à ce type intérieur qu'il nous renvoie pour le consulter, lorsqu'il s'agit de la beauté et de la convenance des choses créées. Il insiste sur cette remarque pleine de justesse qu'on peut bien voir, distinguer et sentir le beau; mais en expliquer l'essence, impossible, parce que le beau, comme le bien, étant Dieu, on ne saurait pas plus démontrer les principes de l'un que ceux de l'autre. En effet, il est aussi difficile de prouver, en morale, qu'il faut être juste envers son prochain ; en arithmétique, que deux et deux font quatre, que de dire le pourquoi des règles de convenance et d'harmonie dont la pratique, fidèle dans les œuvres d'art, est pour nous la cause

de tant de jouissances du cœur et de l'esprit. Pour peu que nous voulions raisonner ces jouissances, il nous faut nécessairement remonter à un principe divin, immuable, au-dessus de nous et de toutes les choses créées. Mais, dit saint Augustin, la délectation pour elle-même est la fin dernière que se proposent la plupart des hommes. C'est pourquoi, si je demande à un architecte pourquoi, ayant construit une arcade à l'une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra, je crois, que c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble. Mais si, poursuivant mon interrogation, je lui demande pourquoi cette symétrie lui paraît nécessaire, il me répondra que cela convient, que cela est beau et plaît aux spectateurs ; mais il n'osera pas s'aventurer au-delà ; et, baissant les yeux, il témoignera suffisamment par là que le pourquoi du beau lui échappe.

« Mais, reprenant mes interrogations, je lui demanderai d'abord si cela est beau, parce qu'il plaît, ou si cela plaît, parce qu'il est beau. Il répondra, sans difficulté, que cela plaît, parce qu'il est beau. Je lui demanderai incontinent pourquoi cela est beau ; et, s'il chancelle, j'ajouterai si c'est parce que les parties du bâtiment se correspondent et que leur convenance réduit tout à l'unité. Et lorsqu'il aura découvert et avoué qu'il en est

ainsi, je le prierai de me dire si véritablement ces diverses parties réalisent l'unité qu'on leur attribue, ou si elles sont bien au-dessous et n'offrent qu'un simulacre de cette unité. En effet, qui ne voit, avec un peu d'attention, qu'il n'est aucune ombre, aucune apparence de corps, qui n'ait quelque trace d'unité; mais aussi qu'il n'y a point de corps, même parmi les plus beaux, qui puisse parvenir à cette unité complète à cause des innombrables parties dont chacun se compose et de la différence des temps et des lieux qui les distinguent? Or, s'il en est ainsi, j'insisterai pour qu'il me réponde où il voit cette unité et d'où il la voit. Que s'il ne la voyait pas, d'où la connaîtrait-il, et quel serait le type original qu'imiteraient ces formes corporelles ou qu'elles ne pourraient imiter ? Ou ces difficultés demeureront à tout jamais insolubles, ou il faut en tirer, avec le saint Docteur, la conséquence rigoureuse que ce sentiment intime de l'unité, dont l'application nous paraît impérieuse en même temps qu'elle nous charme dans la pratique des arts, nous révèle nécessairement la source d'où il émane: je veux dire, l'unité originale, souveraine, éternelle de Dieu, en qui sont renfermés tous les trésors de science et de beauté. Autrement, il faudrait admettre des effets (et quels effets) sans cause, ce qui serait une absurdité.

« Tel est le principe du beau idéal dans l'ordre naturel. Ce beau idéal naturel admis, on s'explique aisément pourquoi l'art est plus qu'une imitation servile de la nature, mais qu'il en est l'imitation embellie, perfectionnée, donnant plus qu'elle, et même s'élevant parfois à une genre de beauté dont elle ne saurait fournir de modèle. Cela se conçoit quand on songe que l'homme trouve en lui-même un type du beau, supérieur aux motifs que lui en fournit la vie réelle. Sans doute, il est tristement déchu par le péché, qui a eu tant de lamentables suites par rapport à son intelligence ; mais cette intelligence a conservé quelques restes de la science et de l'inspiration primitive que Dieu lui avait communiquée, en la créant de son souffle divin.

« C'est un édifice en ruines, mais dont les frises et les colonnes, à demi renversées, attestent encore l'antique splendeur, et font paraître mesquines les constructions modernes qu'on y a juxtaposées après coup. Aussi, à mesure que l'on remonte de l'ère chrétienne au berceau du genre humain, on remarque une civilisation de plus en plus grandiose et développée. Les villes sont plus vastes ; les temples, les palais sont plus magnifiques, les travaux d'art plus gigantesques. Qu'il me suffise de citer ici l'enceinte prodigieuse de Thèbes, les jardins suspendus de Babylone, les immenses monuments souterrains de Karnac,

les pyramides d'Égypte, et les colossales statues équestres en granit provenant des fouilles de Ninive, qui nous ont révélé un type, jusque-là inconnu, de force, de grandeur et de majesté.

« Lors donc que l'artiste veut produire le beau par l'imitation de la nature, il ne se contente pas d'étudier avec soin, pour les exprimer fidèlement, les traits divers de l'objet qu'il a sous les yeux ; mais, s'élevant par la pensée au-dessus de la réalité et faisant un retour profond sur lui-même, il se recueille dans le silence de la méditation, pour consulter ce type idéal, invisible, du beau qui est en lui. Il dit comme les trois personnes divines, avant de former son âme : « Faisons ceci à notre image » ; et bientôt une statue ravissante de grâce et de beauté sera le résultat de cet effort suprême de sa pensée et de sa volonté.

« Et voilà pourquoi il n'exista jamais de femme aussi belle que celle dont le pinceau d'Apelles dessina les formes harmonieuses et l'attitude pleine de grâce et de douceur ; et voilà pourquoi la nature ne produisit jamais une tête aussi belle que celle de l'Apollon du Belvédère, ou aussi majestueuse que celle du Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias ; et voilà pourquoi, en un mot, pour ne pas multiplier de telles comparaisons, le gazouillement des oiseaux n'approchera jamais des notes, aussi expressives que mélo-

dieuses, d'une *prima dona* rendant les inspirations mélodiques d'un Mozart ou d'un Rossini. Je ne parle pas ici de la poésie, étrangère au plan de ces ouvrages, et qui, sous la plume d'un Homère, d'un Virgile, a créé des types de bravoure, de fidélité, de générosité et de grandeur d'âme dont on chercherait en vain les équivalents dans la vie réelle des hommes les plus célèbres de l'antiquité.

« Tel est l'idéal du beau dans les arts : ils expriment donc, grâce à lui, mieux aussi que la nature elle-même ne saurait l'exprimer, la beauté physique et la beauté morale. S'il en était autrement, si les arts ne s'élevaient point dans l'expression du beau au-dessus des conditions présentes de l'ordre naturel, ce serait dès-lors chose parfaitement inutile d'imiter, au prix de tant d'efforts et de labeurs, des types que nous avons journellement sous les yeux : et il faudrait dire adieu à la peinture, à la sculpture, à la musique et à la poésie.

« Reconnaissez donc, nous dit saint Augustin, la convenance suprême, divine, qui est en vous. N'allez pas la chercher dans les objets extérieurs; rentrez en vous-même; car c'est dans l'homme intérieur que réside la vérité ; et si vous trouvez votre nature dégénérée, exposée aux changements, élevez-vous au-dessus d'elle et au-dessus de vous-même. Mais rappelez-vous qu'en vous élevant ainsi vous

trouvez toujours au-dessus de vous votre âme raisonnante, émanation de la raison suprême de Dieu. Tendez donc finalement à ce Dieu, dont procède la lumière elle-même de votre raison. » Et, plus bas : « Confessez que vous n'êtes pas ce qu'est cette vérité divine elle-même, puisqu'elle ne se cherche pas elle-même et que, pour vous, vous êtes arrivé jusqu'à elle en la cherchant, non dans l'espace des lieux, mais par le désir de votre cœur, afin que l'homme intérieur fût uni et assorti à l'hôte divin qui habite avec lui, non par une volupté infime et charnelle, mais bien élevée au-dessus des sens et toute spirituelle. »

Il existe donc, dans l'ordre naturel, un beau absolu, indépendant des vicissitudes du temps, des caprices de l'opinion, des fantaisies de la mode; un beau qui consiste dans la vérité, dans l'unité, dans l'ordre, dans l'harmonie, c'est-à-dire dans les rapports des parties à un tout et dans leur convenance respective; un beau qui réside primitivement et essentiellement en Dieu, source de toute beauté et de tout bien; un beau dont il a gravé l'empreinte dans notre âme, en la créant à son image, et dont les œuvres de l'homme ne sont que le reflet, de même que l'homme lui-même, avec toutes les autres merveilles de l'univers, n'est que le reflet de la sagesse, de la puissance, de la bonté et des autres perfections de Dieu.

« La plus vraisemblable théorie du beau est encore celle qui le compose de deux éléments contraires et également nécessaires : l'unité et la variété. Voyez une belle fleur : sans doute, l'unité, l'ordre, la proportion, la symétrie même y sont ; car, sans ces qualités, la raison en serait absente, et toutes choses sont faites avec une merveilleuse raison. Mais, en même temps, que de diversité ! Combien de nuances dans la couleur, quelle richesse dans les moindres détails ! Même en mathématiques, ce qui est beau, ce n'est pas un principe abstrait, c'est un principe traînant avec soi tout une longue chaîne de conséquences. Il n'y a pas de beauté sans la vie : et la vie, c'est le mouvement, c'est la diversité. L'unité et la variété s'appliquent à tous les ordres de beauté.

« Le père André fait l'énumération rapide de la beauté physique qui dérive des couleurs, des sons, des figures, des mouvements ; de la beauté intellectuelle, plus sévère, mais non moins réelle, qui découle les lois universelles qui régissent les corps, de celles qui gouvernent l'intelligence ; des grands principes qui contiennent et engendrent de longues déductions ; du génie qui crée dans l'artiste, le poète ou le philosophe ; enfin, de la beauté morale qui naît de la liberté, de la vertu, du dévouement et qui surpasse encore les deux autres beautés.

« Il s'agit, maintenant, de rechercher l'unité de ces trois sortes de beauté. Or, nous pensons qu'elles se résolvent dans une seule et même beauté, la beauté morale, entendant par là, avec la beauté morale proprement dite, toute beauté spirituelle. Mettons cette opinion à l'épreuve des faits.

« Placez-vous devant cette statue d'Apollon, qu'on appelle l'Apollon du Belvédère, et observez attentivement ce qui vous frappe dans ce chef-d'œuvre. Winkelmann, qui n'était pas un métaphysicien, mais un savant antiquaire, un homme de goût sans système, Winkelmann a fait une analyse célèbre de l'Apollon. Il est curieux de l'étudier. Ce que Winkelmann relève avant tout, c'est le caractère de divinité empreint dans la jeunesse immortelle répandue sur ce beau corps, dans la taille un peu au-dessus de la taille humaine, dans l'attitude majestueuse, dans le mouvement impérieux, dans l'ensemble et dans tous les détails de sa personne. Ce front est bien celui d'un dieu : une paix inaltérable y habite. Plus bas, l'humanité reparaît un peu, et il le faut bien, pour intéresser l'humanité aux œuvres de l'art. Dans ce regard satisfait, dans le gonflement des narines, dans l'élévation de la lèvre inférieure, on sent à la fois une colère mêlée de dédain, l'orgueil de la victoire et le peu de fatigue

qu'elle a coûté. Pesez bien chaque mot de Winkelmann : vous y trouverez une impression morale. Le ton du savant antiquaire s'élève peu à peu jusqu'à l'enthousiasme, et son analyse devient un hymne à la beauté spirituelle.

« Au lieu d'une statue, observez l'homme réel et vivant. Regardez cet homme qui, sollicité, par les motifs les plus puissants, de sacrifier son devoir à la fortune, triomphe de l'intérêt après une lutte héroïque et sacrifie la fortune à la vertu. Regardez-le au moment où il vient de prendre cette résolution magnanime : sa figure vous paraîtra belle ; c'est qu'elle exprime la beauté de son âme. Peut-être, en toute autre circonstance, la figure de cet homme est-elle commune, triviale même ; ici, illuminée par l'âme qu'elle manifeste, elle s'est anoblie ; elle a pris un caractère imposant de beauté.

« Considérez la figure de l'homme en repos : elle est plus belle que celle de l'animal, et la figure de l'animal est plus belle que celle de la forme de tout objet inanimé : c'est que la figure humaine, même en l'absence de la beauté et du génie, réfléchit toujours une nature intelligente et morale ; c'est que la figure de l'animal réfléchit au moins le sentiment, et déjà quelque chose de l'âme, sinon l'âme tout entière. Si, de l'homme et de l'animal, on descend à la nature purement physique, on y trouvera encore de la beauté, tant

qu'on y trouvera quelque ombre d'intelligence ; je ne sais quoi, qui du moins éveille en nous quelque pensée, quelque sentiment. Arrive-t-on à quelque morceau de matière qui n'exprime rien, qui ne signifie rien, l'idée du beau ne s'y applique plus.

« Mais tout ce qui existe est animé. La matière est mue et pénétrée par des forces qui ne sont pas matérielles, et elle suit des lois qui attestent une intelligence partout présente. L'analyse chimique la plus subtile ne parvient point à une nature molle et inerte, mais à une nature organisée à sa manière, et qui n'est dépourvue ni de force ni de lois. Dans les profondeurs de l'abîme comme dans les hauteurs des cieux, dans un grain de sable comme dans une montagne gigantesque, un esprit immortel rayonne à travers les enveloppes les plus grossières. Contemplons la nature avec les yeux de l'âme, aussi bien qu'avec les yeux du corps : partout une expression morale nous frappera, et la forme nous saisira comme un symbole de la pensée. Nous avons dit que, chez l'homme et chez l'animal même, la figure est belle par l'expression ; mais quand vous êtes sur les hauteurs des Alpes, ou en face de l'immense Océan, quand vous assistez au lever ou au coucher du soleil, à la naissance de la lumière ou à celle de la nuit, ces imposants tableaux ne produisent-ils pas sur vous

un effet moral ? Tous ces grands spectacles apparaissent-ils seulement pour apparaître ? Ne les regardons-nous pas comme des manifestations d'une puissance, d'une intelligence et d'une sagesse admirables ; et, pour ainsi parler, la face de la nature n'est-elle pas expressive, comme celle de l'homme ? La forme ne peut être une forme toute seule ; elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure, qui est la beauté spirituelle et morale ; et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau. »

Ensuite, parlant du beau idéal, il ajoute : « La nature ou l'expérience nous fournit l'occasion de le concevoir ; mais il en est essentiellement distinct. Pour qui l'a une fois conçu, toutes les figures naturelles, si belles qu'elles puissent être, ne sont que des simulacres d'une beauté supérieure qu'ils ne réalisent point. Donnez-moi une belle action, j'en imaginerai encore une plus belle. L'*Apollon*, lui-même, admet plus d'une critique. L'idéal recule sans cesse, à mesure qu'on en approche davantage. Son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu, ou pour mieux parler, le vrai et absolu idéal n'est autre chose que Dieu même.

« Dieu, étant le principe de toutes choses, doit être à ce titre celui de la beauté parfaite, et, par

conséquent, de toutes les beautés naturelles qui l'expriment plus ou moins imparfaitement ; il est le principe de la beauté, et comme auteur du monde physique, et comme père du monde intellectuel et du monde moral. Ne faut-il pas être esclave des sens et des apparences, pour s'arrêter aux mouvements, aux formes, aux sons, aux couleurs, dont les combinaisons harmonieuses produisent la beauté de ce monde visible, et ne pas concevoir derrière cette scène magnifique et si bien réglée, l'ordonnateur, le géomètre, l'artiste suprême ?

« La beauté physique sert d'enveloppe à la beauté intellectuelle et à la beauté morale. La beauté intellectuelle, cette splendeur du vrai, quel en peut être le principe, sinon le principe de toute vérité ? La beauté morale comprend deux éléments distincts : la justice et la charité.

« Ainsi Dieu est le principe de trois ordres de beauté, que nous avons distingués : la beauté physique, la beauté intellectuelle, la beauté morale. »

Ensuite, après avoir fait remarquer comment la variété et le contraste des perfections de Dieu nous ramènent à l'unité de son être, nécessaire et infini ; et comment, par l'être que nous possédons, nous avons quelque idée de l'être infini de Dieu ; et comment, par le néant qui est en nous, nous nous perdons dans l'être de Dieu, toujours forcés

de recourir à lui pour expliquer quelque chose, et toujours rejetés en nous-mêmes, sous le poids de son infinitude, l'auteur poursuit et conclut ce remarquable chapitre, en ces termes :

« Ainsi, l'être absolu, qui est tout ensemble l'absolue unité et l'infinie variété, Dieu est nécessairement la dernière raison, le dernier fondement, l'accompli idéal de toute beauté. C'est là cette beauté merveilleuse que Diotime avait entrevue, et qu'elle peint ainsi à Socrate, dans le *Banquet :*

« Beauté éternelle, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement, qui n'est point belle dans telle partie et laide dans telle autre ; belle seulement en tel temps, en tel lieu, dans tel rapport ; belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là ; beauté qui n'a point de formes sensibles, un visage, des mains, rien de corporel ; qui n'est pas non plus telle pensée ou telle science particulière ; qui ne réside dans aucun être différent d'avec lui-même, comme un animal sous la terre, ou le ciel, ou toute autre chose ; qui est absolument identique et invariable par elle-même ; de laquelle toutes les autres beautés participent, de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apporte ni diminution, ni accroissement, ni le moindre changement... Pour arriver à cette beauté par-

faite, il faut commencer par les beautés d'ici-bas et, les yeux attachés sur la beauté suprême, s'y élever sans cesse, en passant, pour ainsi dire, par tous les degrés de l'échelle, d'un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres, des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles connaissances, jusqu'à ce que de connaissances en connaissances on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est.

« O mon cher Socrate, continue l'étranger de Mantinée, ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle..... Quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le beau sans mélange, dans sa pureté et sa simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines, et de tous ces vains agréments condamnés à périr ; à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la beauté divine ? »

« Tels sont les principes constitutifs du beau idéal absolu, principes de tous les temps, de tous les lieux, que l'homme n'a point imaginés, mais qu'il a trouvés, gravés par une main divine, dans son esprit et dans son cœur. Bien que la révélation évangélique, source elle-même d'un autre genre de beauté plus intime, plus élevée, que

nous étudierons bientôt, nous en ait rendu la compréhension plus facile, en les éclairant d'un nouveau jour, au fond ils sont toujours restés les mêmes. On a pu le voir, par les nombreuses citations que nous avons faites des ouvrages des principaux esthéticiens, depuis Platon, jusqu'à Winkelmann. Transmis à l'homme directement par le Créateur, ces principes immuables ont constamment résisté à l'influence pernicieuse des erreurs et des préjugés, et au moment où ils paraissaient devoir faire naufrage avec le genre humain tout entier, ils ont été sauvés avec lui par cette *lumière divine faite chair, que nous avons vue descendre des cieux sur la terre, pleine de grâce et de vérité* » (Joan., I, 9).

Il nous reste maintenant à établir les différents caractères du beau idéal surnaturel.

Nous avons vu quel champ immense et tout nouveau offre à l'imagination de l'artiste chrétien la réhabilitation successive de l'humanité par le Verbe, avec ses conséquences dans le présent et dans l'avenir, en même temps que la transformation morale et physique qui en est résultée pour les individus. Dans le cours de son *Dictionnaire*, M. l'abbé Jouve reprend, pour lui donner les développements qu'elle exige, cette thèse si importante et si féconde en aperçus d'un grand intérêt. L'objet de ces deux dissertations savantes qui le

précèdent est de bien faire connaître la différence qui existe entre le beau naturel et le beau surnaturel ou divin : c'est là que nous avons puisé surtout ; nous en extrairons encore l'exposé des principaux caractères qui sont propres à l'art chrétien et qui en révèlent toute l'excellence. Or, ces caractères sont : la grandeur, le mystère et l'amour ; je m'explique :

« Dieu seul pouvait nous faire connaître Dieu. C'est ce qu'il a fait, lorsque, sortant de la lumière inaccessible qu'il habitait, il est devenu comme l'un de nous, nous laissant voir et toucher dans sa propre chair cette lumière cachée jusque-là dans ses profondeurs infinies. C'est alors que nous avons vu cet homme Dieu « plein de grâce et de vérité », et que nous avons entendu sortir de sa bouche des paroles ineffables sur l'unité, l'infinité et l'éternité de Dieu, sur ses perfections adorables, si étrangement méconnues ou défigurées par les fables des poètes et les folies de la gentilité ; aussitôt se sont écroulées des milliers d'idoles avec leur culte, tantôt riant, tantôt sanguinaire, tantôt voluptueux, mais toujours terrestre et charnel. Jéhovah, qui n'a d'autre nom que celui de l'Être, Jéhovah domine, de toute la hauteur du ciel, l'Olympe avec sa cour mesquine de dieux et de demi-dieux. Sans doute, à l'aide de quelques traditions antiques, échappées au naufrage des vérités

révélées, les poètes et les artistes ont pu s'élever parfois à une grande hardiesse d'image et de pensée. Ainsi Homère a bien pu nous présenter Jupiter ébranlant tout l'Olympe d'un simple mouvement de son sourcil. Mais ces images sont rares dans les poètes antiques, tandis que nos livres saints semblent se jouer continuellement avec le sublime de pensée et d'expression.

« Or, ces idées si hautes, si magnifiques, que le Verbe fait homme est venu nous donner de Dieu, ont imprimé nécessairement à l'art chrétien un caractère de sublimité qu'on chercherait vainement ailleurs. Les anciens ont-ils quelque chose de comparable, pour les paroles et pour le chant, à notre *Te Deum laudamus*, surtout lorsqu'il est exécuté par des milliers de voix et accompagné de la grande harmonie de l'orgue et des cloches dans une immense basilique ? C'est ce caractère de grandeur morale, propre à l'art chrétien, qui lui imprime un genre de beauté auquel n'atteignit jamais l'art des anciens. Quels types, en effet, pour cet art que la plupart des dieux et des demi-dieux qui étaient le thème ordinaire de ses inspirations ! Combien ces types étaient vulgaires et trop souvent ridicules ou indécents ! Il a fallu tous les efforts du génie pour les idéaliser, et l'on sait que de tout temps, même pendant la plus belle époque de l'art grec, le génie n'a été qu'une heureuse

exception parmi les artistes. Ceux, au contraire, qui ont travaillé sous l'inspiration du christianisme n'ont eu, en quelque sorte, qu'à se laisser diriger par son souffle divin, pour multiplier dans nos basiliques des œuvres d'une incomparable grandeur. Mais aussi quels types inspirateurs que ceux de Jésus-Christ, Dieu et homme; de Marie, vierge et mère de Dieu; des esprits célestes, avec leur hiérarchie de vierges, de justes et de martyrs !

« Nous reviendrons, en leur lieu, sur ces types incomparables et inépuisables de beauté. Observons seulement ici que ce caractère de grandeur chrétienne qui nous occupe maintenant fait que nos temples chrétiens, plus grands par leurs dimensions matérielles que ne l'étaient les temples païens, le sont encore par leur caractère auguste et surtout par la majesté des rites qui s'y opèrent aux principales solennités. Nous reviendrons, plus tard, sur cette considération. Tel est le premier caractère propre à l'art chrétien, la grandeur. Le second, c'est le mystère.

« Avec la doctrine de l'unité et des perfections divines, nous a été révélée la Trinité des personnes, Trinité inénarrable dont Dieu a voulu imprimer l'image, nécessairement imparfaite, dans l'âme humaine; Trinité dont le nombre mystérieux joue aussi un grand rôle dans les types, les sym-

boles et les traditions primitifs de l'humanité. A ce mystère s'en rattache un autre, non moins auguste et non moins fécond en nouvelles inspirations pour les beaux-arts, celui de l'Incarnation. Le Verbe, dans son amour infini pour l'humanité, a voulu se l'unir par des liens si étroits qu'il ne fût avec elle qu'une même personne en deux natures. On a vu alors la justice, la miséricorde et la paix s'embrasser, par une étreinte commune, dans cette personne du Verbe incarné, où elles s'étaient donné rendez-vous depuis la prévarication du Paradis terrestre. Jésus, médiateur entre Dieu et les hommes, vient réconcilier le monde avec son Créateur, pacifiant par son sang le ciel et la terre, nous ouvrant ensuite la porte des cieux où son humanité sainte doit intercéder pour nous sans relâche, jusqu'à ce qu'à travers bien des peines, bien des dangers, bien des épreuves, nous ayons mérité de la contempler nous-mêmes dans sa gloire.

« En attendant, assaillie par les tempêtes redoublées qui traversent sa marche laborieuse et semée d'écueils, l'Église demande appui et protection à son céleste Époux ; mais ce n'est pas elle qui prie, c'est le Saint-Esprit qui prie en elle et pour elle, qui lui inspire la forme de ses cérémonies et l'onction de ses chants divers. C'est lui qui nous apprend, au milieu des dangers

et des amertumes de la vie, à appeler Dieu mon Père; *in quo clamamus: Abba* (*Pater*) (Rom., 8-15). Ce Dieu, que l'homme jadis osait à peine appeler Maître ou Seigneur, c'est lui encore qui, par son action invisible et pénétrante, nous détache graduellement de la terre, et nous fait désirer les ailes de la colombe, pour aller nous reposer dans le sein de Dieu. La terre elle-même, déjà délivrée en partie du joug du péché par le sang du Médiateur qui a coulé sur elle, gémit et soupire, comme une femme dans l'enfantement, après cette délivrance parfaite qui n'aura lieu qu'à la résurrection des corps. Et c'est le Saint-Esprit qui pousse ainsi toutes les créatures inanimées à leur entier affranchissement en les purifiant par ses cérémonies, ses expiations, ses exorcismes, du reste de souillures qu'elles ont conservé du péché.

« De là ce mélange de joie et de tristesse, de crainte et d'espérance, expression vraie d'une réhabilitation laborieuse et non achevée, qui domine dans la liturgie chrétienne et dans ses chants en particulier. De là cette mélancolie qui s'élève dans le cœur du chrétien, même le plus fidèle, à la vue d'une délivrance assurée par le sang d'un Dieu, mais à chaque instant compromise par la faiblesse de sa nature, et par les occasions nombreuses de chute semées sous ses pas; déli-

vrance commencée dans le temps, mais qui ne doit être certaine et définitive qu'à la porte de l'éternité. Ainsi tout, dans la vie du chrétien, est mystérieux comme son culte ; tout, jusqu'à ses joies et ses périls, jusqu'à ses craintes et ses espérances. Tel est le deuxième caractère de la poétique chrétienne, le mystère. Passons au troisième, je veux dire : l'expression de l'amour divin.

« Ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, le christianisme, avec ses grands et ineffables mystères, en révélant à l'homme un monde nouveau d'idées, d'images et de sentiments, a singulièrement élargi la sphère de son intelligence et de son amour. Principalement dévoués au culte de la forme, les artistes grecs ne virent rien au-delà de la beauté humaine, et dans leurs compositions les plus terribles, ils eurent toujours soin d'éviter un genre d'expression trop énergique qui aurait pu blesser leur délicatesse. De là ce calme, cette placidité, je dirais presque ce froid glacial que nous remarquons dans leurs plus célèbres monuments de peinture ; et de tels hommes, non-seulement étaient étrangers à l'enthousiasme de l'amour divin, mais encore de l'amour profane: ils ne connaissaient guère que le côté matériel.

« Mais comme l'amour est le premier besoin

de l'homme sur la terre, besoin que l'amour divin seul peut satisfaire, depuis que l'homme, en quittant le Créateur pour se rechercher lui-même, est devenu malheureux en se trouvant, Jésus est venu lui apporter cet aliment de l'amour divin : *Ignem veni mittere in terram* (Luc, XII, 49). On connaît les résultats merveilleux de cet élément nouveau dans le monde qui en a été transformé. Mais on n'apprécie peut-être pas assez son influence sur l'art qui n'est que l'écho fidèle des sentiments du cœur humain. Il est hors de doute que celui de l'amour profane dérive de cette influence chrétienne, si on ne le considère que dans ce qu'il a de généreux, d'exalté, d'immatériel. Cela est si vrai, qu'on n'observe que chez les nations modernes cette transformation de l'amonr humain, tandis que, même de nos jours, nous le voyons encore réduit à l'état d'instinct naturel chez les infidèles et, en particulier, chez les Mahométans.

« L'amour profane, ainsi modifié et jusqu'à un certain point spiritualisé par le génie chrétien, doit offrir et offre réellement dans ses différents genres d'expression, au moyen des arts et de la poésie, des analogies frappantes avec ceux de l'amour divin. Et, en effet, y a-t-il quelque chose de plus tendre et de plus exalté, dans la langue de l'amour profane, que les chants séraphiques, d'un François d'Assise, d'une Thérèse, et de tant

d'autres martyrs qui se consumaient dans l'amour de Dieu ? Comme l'amour humain, celui-ci a ses délires, je dirai même ses emportements, dans ses personnages extatiques devenus « fous d'amour » : eux-mêmes le disent, dans l'enthousiasme et les transports de l'amour divin. Jamais on n'entendit la lyre d'un poète chanter des vers comme celui-ci, par exemple, de la Vierge d'Avila : « Je me meurs du regret de ne pouvoir mourir : » *Que muero perque non muero*, qui revient à la fin de chaque strophe de son cantique célèbre. Il faut lire cet admirable chant tout entier, pour se faire une idée de cet amour qui, selon l'expression de Thérèse elle-même, pénètre la moelle du cœur. Mais il ne la ronge pas, comme l'amour profane, et ce n'est point là la seule différence qui le distingue de celui-ci ; car autant l'un est égoïste, jaloux, inquiet, concentré en lui-même, autant l'autre est expansif, généreux, large, calme et sérieux. Vous n'avez qu'à jeter les yeux sur un tableau de Thaddée, de Dominique Bartolo, ou de Lorenzo di Credi, pour reconnaître cet heureux mélange d'ivresse et de sérénité, de paix et d'extase, de calme et de ravissement, que révèlent les traits des anges et des bienheureux.

« Tel est cet amour qui a inspiré la composition des chants, des tableaux et des statues de l'art catholique : non, toutefois, avec l'exaltation

et l'impétuosité qui se révèlent dans les cantiques de quelques saints personnages, mais avec cette expression douce, céleste, quoique très-animée et toujours pénétrante, qui est le cachet ordinaire de l'amour divin.

« Aux caractères de grandeur, de mystère et d'amour, que nous révèle la poétique chrétienne, il faut ajouter ce mélange de grâce et de naïveté qui prête un charme inexprimable à ses compositions dont il tempère admirablement la gravité. Prenons pour exemple la naissance du Verbe incarné. C'est celle d'un Dieu, mais d'un Dieu enfant. Elle est chantée par les anges dans les cieux, célébrée par la joie champêtre des bergers, annoncée par une étoile miraculeuse qui, des confins de l'Arabie, dirige vers le nouveau-né les trois Mages avec leurs riches présents. Que de chants suaves et gracieux n'inspire pas tous les jours à la lyre chrétienne Marie, rose mystique, lis de pureté, source claire et limpide, que ne souillèrent jamais les eaux bourbeuses de la concupiscence ; jardin semé de toutes sortes de fleurs, de vertus, où ne pénétra jamais le serpent corrupteur ! Marie, reine des anges, mère de Dieu et des hommes, étoile lumineuse dans les ténèbres de la vie, tour de sûreté contre les orages, refuge constamment ouvert aux pécheurs ; Marie fut toujours pour les sculpteurs, les peintres

et les musiciens, le type par excellence de la grâce, de la douceur et de l'aimable pureté ; type unique auquel nul ne saurait être comparé ; type merveilleux, enfanté avec tant d'autres merveilles, par la naissance dans la chair de celui qui n'a cessé de conserver néanmoins la vie divine, éternelle qui lui est propre ! Nous y reviendrons dans le cours de cet écrit.

« C'est ainsi que l'Incarnation a fourni à la poétique chrétienne ces quatre caractères de grandeur, de mystère, d'amour, de grâce et de naïveté qu'elle possède exclusivement à toute autre. Et ces quatre grands caractères, l'Église les énumère tous les jours dans ce beau cantique d'adoration, d'amour et de reconnaissance, dont le début fut improvisé par les anges dans les cieux : *Gloire à Dieu dans les cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté* (Luc., II, 14). *Nous vous louons, nous vous bénissons, nous vous adorons, nous vous glorifions, nous vous rendons des actions de grâces à cause de votre grande gloire. Seigneur, roi du ciel, Dieu, Père tout-puissant, Seigneur, fils unique de Dieu, Jésus-Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, fils du Père, ô vous qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous ; vous qui effacez les péchés du monde, accueillez notre supplication ; vous qui êtes assis à la droite du Père, ayez pitié de nous.*

Parce que vous êtes le seul Saint, le seul Seigneur, le seul Très-Haut, ô! Jésus-Christ, avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. Amen. »

Nous avons cru devoir bien nettement caractériser, par des principes généraux, les deux genres de beauté idéale, à savoir : le beau idéal naturel ou humain, et le beau idéal surnaturel ou divin ; nous avons jugé à propos de bien appuyer sur l'immense supériorité du second sur le premier. Il nous reste à établir que Jouvenet, dans tout son œuvre, a été dirigé par le principe qui réalise le beau idéal surnaturel.

Deux preuves surtout doivent en être administrées : Jouvenet est un peintre essentiellement religieux, essentiellement catholique ; Jouvenet avait dédaigné d'étudier les modèles antiques ou païens qui eussent pu modifier son génie et affaiblir en lui le sentiment du beau surnaturel ou divin. — On nous permettra quelques rapprochements.

« Préoccupé de ses œuvres au point de vue unique des arts, Michel-Ange (et une multitude d'autres comme lui) en a négligé le côté moral. Il a travaillé pour sa gloire et celle de son siècle. Il n'a pas songé un seul instant que ses peintures, destinées à décorer le temple saint, devaient aussi faire entendre des voix harmonieuses ou terribles comme celles de la nature, mais toujours em-

preintes de la majesté et du saint caractère de la religion qui relève et console.

« C'est l'indifférence religieuse qui a rendu timide dans ses pensées cet artiste si hardi dans l'art du dessin; c'est elle qui l'a empêché de donner à ses œuvres le cachet de concordance avec le sujet, et de haute moralité qui en aurait fait un puissant enseignement pour le peuple.

« C'est cette indifférence, si vivement regrettée par le vieillard, qui a borné l'horizon de son génie créateur (1). »

Hélas ! combien d'autres ont, en cela, suivi l'exemple déplorable de Michel-Ange.

Ce n'est pas ainsi que procédait, que pensait, que sentait, que raisonnait, qu'exécutait Jouvenet.

« La grandeur qui caractérise les sujets empruntés aux saintes Écritures a cela de particulier, qu'elle n'est pas une grandeur de convention ; elle n'a rien de l'éclat des supériorités terrestres, et ne peut atteindre son expression vraie que par l'effort d'une méditation profonde, appuyée sur un sens judicieux et une connaissance attentive du costume et des mœurs. Le *David* du Guide, avec son bonnet surmonté d'une plume, sa nudité couverte d'une peau de mouton et son attitude de

(1) *Étude sur Michel-Ange*, par M. Lévy (Extrait du *Précis des travaux de l'Académie de Rouen*, 1856-57).

danseur, peut être bien dessiné et bien peint; mais il ne présente qu'une image ridicule, comparé au David du livre des Rois. On doit reconnaître que ces sortes d'anachronismes du costume et de la pensée ont été très-fréquents parmi les prédécesseurs et même les contemporains du Poussin, et rendre à ce dernier la justice, qu'il est toujours resté observateur scrupuleux des convenances de temps, de lieu, de situation, etc. (1). »

Qu'on nous permette de placer ici Jouvenet à côté de Poussin.

Jouvenet brille précisément par des qualités étrangères au beau naturel, et qui sont : l'expression, le contraste, la vigueur, l'énergie ; il connaît peu ce qui est inhérent à ce genre de beau : la pureté de la forme, le calme, l'attitude molle et lascive, le regard terrestre et froid qui ne s'élève point jusqu'aux cieux. Jouvenet n'a connu, n'a voulu connaître que l'expression mystique, « cette condition essentielle du beau dans la peinture religieuse véritablement digne de cette qualification. » Jouvenet est un des peintres qui poussèrent le plus loin les principes de l'École mystique dont Fra-Angelico de Fiesole, le Pérugin et Raphaël sont estimés être les trois plus grands maîtres ; ces trois illustres peintres, en qui se

(1) Bouchitté : *Le Poussin*, in-12, p. 317.

résument les beautés les plus chastes, les plus suaves, les plus célestes de la peinture mystique.

Jouvenet, en catholique simple et pieux, savait qu'il y a quelque chose de plus distingué, de plus relevé, de plus parfait, d'un plus haut mérite que les œuvres les plus finies de l'art païen ou humain. Ce quelque chose, c'est l'expression mystique, surnaturelle, qui est propre aux œuvres de l'art chrétien. « Quand l'art humain pourrait réaliser un chef-d'œuvre encore plus beau que la Minerve de Phidias ou l'Apollon du Belvédère, ce ne serait là encore que de l'art humain, que de l'idéal humain. Aussi l'expression mystique, par exemple, des peintures du moyen-âge a un je ne sais quoi de si gracieux, de si calme, de si élevé et de si divinement serein, que nous ne pouvons nous lasser de les admirer, même lorsqu'elles se présentent à nos regards sous des formes bizarres et sans proportions entre elles. Et tel est l'empire qu'exerce cette beauté suprême de l'expression mystique dans les sujets traités par des artistes véritablement chrétiens, que les admirateurs exclusifs du beau physique n'ont pu s'empêcher de lui rendre hommage.

« Ce n'est pas à dire pour cela que les artistes chrétiens aient, comme on l'a beaucoup trop souvent répété, fait divorce avec la beauté de la forme. Celle de ce genre, qui se manifeste avec tant d'éclat dans les innombrables statues qui

ornent les portails des Notre-Dame de Chartres, de Paris, de Reims, de Strasbourg, est la réfutation permanente, solennelle, accablante d'une telle assertion. Non, les peintres, pas plus que les sculpteurs du moyen-âge, n'ont ignoré les charmes de la beauté humaine ; et il n'y a que la mauvaise foi ou une étrange légèreté qui puisse être à ce point injuste envers eux, et cela contre l'évidence des faits ; seulement, ils ont eu (ce que nous n'avons guère) le bon sens de comprendre qu'on ne saurait faire de l'art religieux qu'avec le sentiment religieux, et que l'expression de ce sentiment se manifestant principalement dans la physionomie, c'était cette partie dominante du corps humain, qui devait aussi dominer dans les personnages d'anges et de saints, que la peinture ou la sculpture avait à nous représenter. Et loin de leur en faire un reproche, on devrait, au contraire, les en féliciter, puisque l'expression mystique des sujets chrétiens est si propre à rehausser la beauté corporelle, en la spiritualisant, en la divinisant. Les critiques néo-grecs, qui font continuellement ce reproche à nos artistes chrétiens, montrent en cela leur profonde ignorance des premières conditions de l'esthétique introduite dans le monde, il y a dix-huit siècles, par le mystère de l'Incarnation. En effet, juger d'après les règles de la poétique païenne,

les œuvres de l'art chrétien, c'est comme si l'on prétendait expliquer par la mythologie des disciples d'Apollon les dogmes, le culte, la morale des disciples de Jésus-Christ. L'un n'est pas plus extravagant que l'autre.

« On fait beaucoup de bruit de l'incorrection qu'accusent, dit-on, la plupart des œuvres de l'art catholique. Et quand même cela serait, est-ce que, par hasard, les peintres, les sculpteurs grecs et romains n'ont produit que des chefs-d'œuvre ? Ne savons-nous pas, même d'après le témoignage de leurs propres écrivains, que chez eux, comme chez nous, le médiocre abondait, et que les chefs-d'œuvre n'étaient que l'exception? Comme on le pense bien, ce sont ces derniers qu'on s'est attaché naturellement à retirer des ruines antiques et à conserver. On n'avait que faire du médiocre, et encore moins du laid. Supposons que, par suite de bouleversements quelconques, notre civilisation européenne vienne à périr avec ses monuments : pense-t-on qu'un autre peuple, en fouillant un jour leurs débris dispersés, ne s'attachera pas aussi, de préférence, aux chefs-d'œuvre qu'ils pourront encore offrir à ses regards investigateurs? Et même aujourd'hui, voit-on, par hasard, nos maîtres de la peinture catholique, comme Owerbeck ; de la statuaire, comme Fabisch ; de l'architecture, comme Viollet-Leduc, conseiller à leurs

élèves l'étude des modèles les moins corrects, les moins parfaits de l'art chrétien ? Pourquoi donc, chez nos critiques académiciens, ces deux poids, ces deux mesures ? Pourquoi donc cette étrange obstination de leur part à ne vouloir regarder les œuvres de l'art catholique qu'à travers le prisme peu flatteur d'un verre noir, et celles de l'art païen, qu'à travers les préventions favorables d'une aveugle partialité ?

« Pour en revenir à l'expression mystique, concluons hardiment, de tout ce qui précède, qu'elle est le caractère distinctif, la partie culminante, en un mot, de l'art chrétien. Quiconque, se donnant pour connaisseur des choses de l'art, prétendrait juger notre architecture et surtout notre peinture et notre sculpture chrétiennes, sans poser préalablement en principe l'expression mystique comme *criterium* de leur beauté, celui-là, fût-il membre de l'Institut ou de n'importe quelle Académie, ferait exactement comme un aveugle qui se mêlerait de prononcer sur les couleurs. Ces sortes de critiques, encore trop nombreux de nos jours, ressemblent parfaitement à ceux qui, sans tenir aucun compte des conditions obligées dans lesquelles se trouvaient les hommes et les choses, durant le moyen-âge, s'obstinent à apprécier au point de vue des idées modernes les institutions de la féodalité. »

Une chose sur laquelle nous sommes plus d'une fois revenu, c'est que Jouvenet était très-habile à créer des contrastes et réussissait admirablement dans l'emploi du clair-obscur. Nous devons nous appesantir sur cette question capitale en peinture.

« Un des genres de beauté les plus saisissants, c'est celui qui naît des contrastes ou des oppositions. On peut même dire que tout est contraste dans l'art en général, et dans la peinture et la musique en particulier. Personne n'ignore l'importance du clair-obscur, dans la première, et dans la seconde, celle du mélange des accords consonnants avec les accords dissonnants. Mais c'est principalement à la poétique chrétienne que l'art emprunte les contrastes les plus variés, les plus saisissants. Depuis que Dieu, se révélant directement à l'homme dans l'Incarnation, a réuni dans une même personne les deux points extrêmes de toutes choses, c'est-à-dire la nature humaine avec toutes ses défaillances, avec toutes ses inénarrables misères, et la nature divine avec sa force et ses splendeurs infinies, un champ inépuisable de sujets les plus divers, les plus originaux a été ouvert à l'inspiration du poète, du peintre, du sculpteur, de l'architecte et du musicien. Pour ne parler ici que de Jésus-Christ, prototype divin de l'art chrétien, que remarquons-nous dans tout le

cours de sa vie mortelle, si ce n'est une suite continuelle de contrastes et d'oppositions ?

« Il naît, dit saint Bernard, d'une femme obscure, mais singulièrement élevée au-dessus de son sexe par la virginité qu'elle conserve dans l'enfantement. Il est enveloppé de langes, mais des milliers d'esprits célestes célèbrent sa naissance par leurs harmonieux concerts ; il est caché dans une étable, mais une étoile miraculeuse attire des rois à son berceau, et cet enfant est assez fort pour réduire au silence les oracles du mensonge répandus dans tout l'univers. Si, pour nous apprendre l'obéissance, il veut bien se laisser circoncire selon la loi de Moïse, il reçoit dans cette circonstance, un nom au-dessus de tous les noms. S'il permet qu'on le conduise au temple pour y satisfaire à la loi de la présentation du premier-né, un vieillard inspiré le proclame la lumière des nations et la gloire d'Israël, devant une assistance qui n'eût pas reconnu ces titres sublimes à l'extérieur simple et vulgaire dont il était environné. Dès l'âge de douze ans, il excite, par la sagesse de ses discours, l'admiration des Docteurs rassemblés dans le temple. Il commence l'exercice de son ministère apostolique par le changement miraculeux de l'eau en vin, opéré en présence d'un grand nombre de témoins aux noces de Cana. Bientôt la Judée retentit du bruit de ses

prodiges. En vain ses ennemis cherchent à le couvrir de mépris, en rappelant la pauvreté de ses parents, l'obscurité de son origine et du lieu d'où il est sorti. Il commande, et les aveugles voient, les sourds entendent, les morts ressuscitent. Tantôt il multiplie les pains dans le désert, pour nous apprendre qu'il ne s'est fait pauvre que pour nous enrichir de sa grâce. Tantôt il marche sur les flots, pour faire voir qu'il est le même Dieu qui divisa les eaux de la mer Rouge, afin de frayer au milieu d'elle un passage aux enfants d'Israël. Il commande à la mer agitée par une violente tempête, et la mer reconnaît la voix de celui qui lui dit jadis, en lui montrant son rivage : « *C'est ici que tu viendras briser la fureur de tes flots.* » « *Hic confringes tumentes fluctus tuos* » (Job., XXXVIII, 11).

Suivons-le sur le principal théâtre de ses douleurs et de ses humiliations. Quel est cet homme de douleur, attaché à une croix ignominieuse, en butte à la colère, à la dérision d'une soldatesque effrénée et d'une populace en furie ? Depuis la plante des pieds jusqu'à la tête, son corps n'est qu'une plaie. L'insulte, le mépris, les plus sanglants outrages lui sont prodigués comme au dernier des mortels. Il s'était comparé lui-même à un ver de terre et non à un homme. Mais là où l'abaissement du Sauveur apparaît dans toute son

étendue, sa divinité brille aussi dans tout son éclat. Et n'avait-il pas déclaré lui-même qu'il était libre de quitter ou de reprendre son âme à son gré ; de détruire le temple de son corps et de le réédifier en trois jours ? Mais il n'attend pas même le court intervalle de ces trois jours pour prouver qu'il n'a point un instant cessé d'être Dieu. Il ne peut parler, mais la nature répond pour lui. Entendez la terre trembler, les rochers se fendre, les voiles du temple se déchirer. Voyez le soleil s'éclipser, les morts sortir du tombeau. Jésus, en rendant son dernier soupir, ébranle la nature tout entière. Aussi, ceux qui l'insultaient sont les premiers à reconnaître sa divinité, et ils s'écrient avec le Centurion : « *Celui-là était véritablement le Fils de Dieu!* »

« Isaïe, après avoir raconté les souffrances et l'abjection de cet Homme-Dieu, oppose au tableau de ses humiliations celui de la gloire de sa résurrection. *Il verra*, dit-il, *le fruit de ce que son âme aura souffert. Le Seigneur lui donnera pour héritage une grande multitude et il distribuera les dépouilles des forts, parce qu'il s'est livré à la mort, et qu'il s'est mis au nombre des scélérats* (Isaïe, LIII, passim).

« *Il s'est humilié*, dit l'Apôtre, *en se rendant obéissant jusqu'à la mort, et jusqu'à la mort infâme de la croix. C'est pourquoi Dieu, après*

l'avoir ressuscité, l'a élevé par-dessus toutes choses, et lui a donné un nom qui est au-dessus de tous les noms, afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse dans le ciel, sur la terre et dans les enfers, et que toute langue confesse que le Seigneur Jésus-Christ est dans la gloire de son Père (Philipp., II, 8-11).

« C'est ainsi que *celui qui s'était abaissé un peu au-dessous des anges par l'humilité de son incarnation, nous le voyons aujourd'hui couronné de gloire, à cause de ses souffrances et de ses humiliations.*

« C'est ainsi que le Fils de Dieu, assis à la droite du Père, au plus haut des cieux, règne maintenant dans cette gloire dont ses souffrances lui ont ouvert l'entrée, gloire si éclatante que toutes les beautés de la terre ne sauraient nous en donner une juste idée. N'a-t-elle pas, en effet, ébloui les apôtres sur le Thabor, et renversé les soldats gardiens du sépulcre ? Le soleil même s'éclipsait devant l'auguste face de l'Homme-Dieu, jadis couverte de crachats, et les cicatrices de ses plaies, nobles marques de ses combats, feraient pâlir les astres les plus radieux. C'est donc en cet état de gloire que Jésus règne dans les cieux, en attendant que son Père, à la droite duquel il est assis, ait successivement réduit tous ses ennemis à lui servir de marchepied.

« Quelles sont froides et puériles, les données

de la mythologie, même la plus relevée, auprès de cette série de contrastes saisissants que nous révèlent, dans le mystère de l'Incarnation, la naissance, la vie, la mort, la résurrection et l'éternelle gloire d'un Dieu ! Quelle mine féconde d'images et de sentiments ces sublimes contrastes offrent au génie du peintre, du poète et du musicien ! Mais aussi, combien elle est immense et multiple la place que Jésus-Christ, ce prototype divin, occupe dans les innombrables compositions de l'art et de la peinture, en particulier, depuis bientôt dix-neuf siècles écoulés ! Il faudrait des volumes pour en donner seulement l'indication sommaire et rapide ; ce serait une chose plus facile encore de les énumérer que d'en apprécier dignement la profonde, l'inénarrable beauté.

« Il est d'autres contrastes que nous fournit la poétique chrétienne dans les œuvres qu'elle a inspirées. Prenons pour exemple celui qui existe entre la condition humble de la plupart des saints, et l'expression surhumaine que révèle la physionomie de ces fidèles serviteurs de Dieu. On dit qu'un grand nombre d'entre eux étaient beaux. Je n'ai pas de peine à le croire ; mais, ce qui est incontestable, c'est que tous ont participé plus ou moins de la beauté surnaturelle, qui est tout-à-fait indépendante de la beauté physique, et dont l'expression ne se trouve que dans les composi-

tions des artistes véritablement inspirés par le génie chrétien. Or, cette beauté, dont nous avons déjà fait ressortir la supériorité sur toutes les autres, est d'autant plus saillante qu'elle contraste avec la position infime que la plupart des saints ont occupée dans le monde. Sainte Catherine de Sienne n'était, on le sait, que la fille d'un teinturier. Ce n'est pas ici le lieu de raconter le rôle étonnant que cette humble fille a joué dans les plus grandes affaires de l'Église. Je me bornerai, pour rester dans mon sujet, à faire remarquer la beauté singulière dans son expression douce, suave et céleste, que nous révèle son portrait, œuvre de l'École mystique de peinture de l'Ombrie ; beauté qui nous paraît plus admirable encore, lorsque nous songeons que cette humble fille de la ville de Sienne, sans lettres, sans culture, dut tout, comme saint Paul, à la grâce divine, qui, seule, l'avait éclairée, sanctifiée et inspirée, dans les grandes œuvres de son esprit et de son cœur. Aussi Catherine de Sienne est restée et ne cessera d'être un des plus beaux types de femme, dont la religion et les arts qu'elle inspire, puissent s'enorgueillir. Mais il est un contraste plus saisissant encore, c'est celui de la laideur physique de quelques saints, opposée à la beauté mystique de leur visage. On raconte que le célèbre philosophe Socrate était laid de figure, et

que, cependant, les sentiments de vertu dont il était animé imprimaient sur ses traits un cachet de beauté morale qui faisait bientôt oublier sa laideur. Combien plus la beauté surnaturelle, évidemment supérieure à la beauté morale, doit-elle contraster avec la laideur physique, dans la physionomie des saints dont nous parlons, et les rendre véritablement beaux, au double point de vue de l'esthétique et de la foi ! Ici donc, comme partout, ce qui est réellement bon est nécessairement beau ; de même que, si l'on veut aller jusqu'au fond des choses, ce qui est véritablement beau doit être nécessairement bon. »

Telles sont les ressources dont Jouvenet savait admirablement tirer parti. Tels sont les ressorts qu'il savait si parfaitement faire jouer dans la peinture, et dont il connaissait si bien tous les effets et toutes les impressions.

Il est un autre genre dont il n'a pas moins bien saisi la portée et qu'il a traité avec toute la supériorité de son talent et de son génie : nous voulons parler de l'allégorie.

« Plus ou moins familière à l'homme qui aime à symboliser les pensées que lui retrace son esprit et les sentiments que lui révèle son cœur, l'allégorie est un des éléments les plus féconds du beau dans les arts. Elle élève, elle ennoblit la nature physique en la spiritualisant ; elle offre

de plus l'avantage de ne montrer que par des signes les objets qu'on ne veut révéler qu'à un petit nombre d'initiés. C'est principalement sous ce dernier rapport, que les artistes chrétiens primitifs affectèrent le symbolisme à la peinture et à la sculpture. Ils représentèrent Dieu et sa puissance sous la figure d'une main sortant d'un nuage ou d'un rayon qui descendait du ciel. Ce ne fut que plus tard qu'on se hasarda à peindre « l'Ancien des jours » tel qu'il avait apparu à Daniel, sous les dehors d'un vieillard majestueux, assis sur des nuages, débrouillant le chaos et faisant jaillir la lumière du sein des ténèbres. « Tantôt, dit Emeric David, en parlant des peintres du IVe. au VIe. siècle, pour rappeler la divinité de Jésus-Christ, ils nous peignent un adolescent doué d'une grâce et d'une beauté immortelles, foulant à ses pieds nus le lion et le dragon; tantôt, pour honorer sa mission sous l'emblème du bon Pasteur, ils le représentent comme un jeune berger, sans barbe, d'une taille élégante, portant sur ses épaules la brebis qui s'égare; ou bien, sous l'emblème d'Orphée, ils le peignent assis au haut d'une montagne, une lyre ou un instrument de musique à la main, entouré d'animaux cruels qu'il charme par la douceur de ses accents.

« Cette image d'Orphée, ainsi entouré d'animaux qu'il charme par ses accords, fut employée

dans les peintures chrétiennes les plus anciennes, comme un emblème de la mission de Jésus-Christ (Euseb., *Laud. Constant.*, t. XIII, cap. xxv. — Aringhi, t. VI, cap. xxi, etc.). »

Des allégories également ingénieuses rappellent les divers mystères de la vie, de la mort, de la résurrection du Sauveur, et une foule de scènes religieuses.

Pour Jouvenet, c'est la religion, la justice, et leurs nombreux attributs qui furent les sublimes sujets de ses allégories, et nous savons comment il a réussi à en faire les plus glorieux chefs-d'œuvre. Nous ne devons donc pas nous arrêter davantage sur cette intéressante question.

Tout ce que nous avons dit dans ce chapitre suffit et au-delà pour faire comprendre le génie de Jouvenet, pour convaincre jusqu'à l'évidence de toute la supériorité de Jouvenet sur ses contemporains, et sur tous les peintres qui, entreprenant des sujets religieux, n'ont pas eu en vue de réaliser, autant qu'il était en eux, le beau surnaturel ou divin. C'est là le motif qui rend, aux yeux du chrétien, si grands, si beaux, si sublimes, si célestes, les personnages de notre grand artiste rouennais ; chez eux l'humanité disparaît ; la nature terrestre s'efface, se métamorphose, s'idéalise et se transforme pour se spiritualiser, se diviniser. Il a, plus qu'aucun peintre, été chaste et vertueux

dans ses ouvrages, et il a étendu la vertu et la chasteté chrétiennes jusque dans ses sujets mythologiques. S'il peint Diane, Apollon, Vénus, Latone, ce ne sont point les figures, les poses, les nudités, les attitudes de la fable impudique et païenne qu'il reproduit ; mais il y a un air de pudeur, de modestie, de candeur, de pureté, qui sentent l'âme chrétienne, l'artiste et le génie chrétien : partout se révèle l'auteur de ces immortels chefs-d'œuvre que nous connaissons au Louvre, au Musée de Rouen, à la cathédrale de Paris, à celle d'Orléans, à l'église de Vervins.

Selon nous, Jouvenet est, avec Lesueur, le peintre français qui a le mieux rendu le beau idéal surnaturel ou divin, dont le caractère convenait si parfaitement à son âme ardente et pure, à son génie si profondément pieux. Sans s'en douter, peut-être, alors que l'esthétique chrétienne n'était pas encore cette science dont on a depuis peu établi les principes et les lois, Jouvenet s'entendait admirablement à en réaliser les règles générales et même jusqu'à certains minutieux détails.

Nous devons d'autant plus le louer d'avoir eu ce discernement et d'avoir suivi cette voie, qu'il apparaissait à une époque peu favorable au développement de l'art chrétien. Jouvenet, en homme de cœur et de génie, en homme d'un jugement sain

et droit, de mœurs simples et pures, de sentiments honnêtes et religieux, s'est rendu complètement indépendant de son époque et n'a pas subi l'influence du milieu où il était obligé de vivre. Il ne peut donc pas être compris de tout le monde; il n'est même que des intelligences d'élite et des cœurs élevés qui soient dignes de l'apprécier et de l'admirer. Telle est, il ne faut pas le dissimuler, la cause pour laquelle Jouvenet n'a pas été placé au rang qui lui convient.

« Quand la peinture, d'abord apportée d'Italie, se fut enfin naturalisée dans une école nationale, le grand mouvement imprimé à l'art au XVe. siècle s'allanguissait, et déjà commençait la décadence.

« A la suite d'un travail profond qui avait exalté toutes les puissances de l'homme, le calme renaissait, un calme de lassitude et d'affaiblissement. Sous le sceptre absolu de Louis XIII et de son fils, l'élan hardi de la pensée, la passion, l'enthousiasme s'éteignirent. Autour du monarque, il se forma, sous l'influence d'idées convenues, une sorte d'arrangement artificiel des choses, un ordre matériellement régulier auquel on ne saurait refuser de la grandeur, mais une grandeur plutôt extérieure qu'intime, et qu'accompagnaient des mœurs graves à l'extérieur aussi, une politesse élégante et noble, un tact délicat, un goût fin et pur. La règle et l'étiquette régnaient souve-

rainement ; rien de soudain, rien de natif. Soigneusement contenu en des limites qu'il eût été dangereux de franchir, l'esprit tournait dans un cercle tracé. Il est aisé de comprendre quel put être l'art au milieu de tant de gêne et d'entraves. Ce fut dans une société de convention un art de convention, sans originalité, sans profondeur, qui s'élevait peu, s'abaissait peu, toujours décent et digne, mais d'une dignité froide, toujours veillant sur soi comme le sujet en présence du maître, une image, un reflet de la nation et surtout de la Cour. Ce n'était pas le génie qui manquait aux artistes ; c'était un milieu où ce génie pût se développer librement. Trois hommes, en effet, se sont placés, en des genres divers, au premier rang dans l'École française, et tous trois se sont affranchis de cette influence de la société. Le Poussin vécut et peignit à Rome au milieu des modèles éternels de l'art. Lesueur puisa ses inspirations dans le silence des cloîtres, et Claude Lorrain dans la nature. Non moins vrai que les peintres hollandais et flamands, celui-ci l'emporte sur eux par la chaleur, la grandeur, la grâce, par la beauté idéale enfin. Lesueur retrouva en lui-même, dans sa rêverie mélancolique et sa foi naïve, les types religieux du moyen-âge légèrement modifiés par l'étude de l'antique. En un temps où déjà les croyances s'ébranlaient, où le doute germait au fond des esprits,

le Poussin fut comme entraîné, à la suite de Raphaël même, vers la peinture philosophique, admirable de dessin, d'expression, de composition; coloriste sage, doué du sentiment de la nature et de celui de l'humanité, supérieur, en un mot, dans toutes les parties de l'art, il ne lui manqua que ce qui manquait à son siècle, cette vive aspiration à un monde invisible, cette sorte de vie éternelle, étrangère aux sens, qui correspond à l'élément mystique chrétien.

« Après Louis XIV, il s'opéra, au sein d'une société que dissolvait le matérialisme des idées et des mœurs, une dégénération si rapide et si complète de l'art, qu'on ne saurait même, sans le profaner, en appliquer le nom aux productions de cette époque honteuse. Plus tard apparut une nouvelle école qui, n'ayant sa cause dans aucunes conceptions, aucunes croyances sociales, se caractérisait uniquement par un retour au beau antique dans ses rapports avec la pure forme. Dérivée de la statuaire qu'elle rappelle trop directement, empreinte d'une certaine sécheresse académique, dénuée de cette magie de lumière et de couleur qui nous transporte en une sphère idéale, ce fut, malgré le progrès incontestable qu'il manifestait, un art de simple imitation, de peu de puissance dès-lors et dépourvu de vie propre. En retraçant quelques-unes des sciences contemporaines, et s'asso-

ciant au mouvement extraordinaire qui emportait le monde, il s'ouvrit une voie qu'il aurait pu parcourir avec gloire. Mais le sens profond de leur époque ayant échappé aux artistes ballottés par le flux et le reflux des événements, ils ne purent s'élever au-dessus ni du fait contingent ni de l'opinion variable. Puis, perdus dans cette espèce de chaos ténébreux, vides des idées de foi, livrés à la recherche inquiète d'un vrai et d'un beau inconnus ou au découragement qu'engendre une recherche vaine, ils s'abandonnèrent, les uns aux fantaisies d'une imagination sans but et sans règle, les autres à une fougue aveugle, brutale, désordonnée, tellement qu'on put croire à une volonté fixe et systématique d'inaugurer le triomphe final de la matière sur l'esprit. Les souffrances de celui-ci, ses anxiétés au milieu de la misère du présent et des obscurités de l'avenir, ses accablantes angoisses vivement ressenties par quelques hommes à part, ont répandu sur leurs productions la seule grande poésie à laquelle l'art ait atteint de nos jours ; et le *Départ des pêcheurs*, ce sujet si simple où le peintre, inspiré par je ne sais quelle secrète douleur qui semble être celle de l'humanité entière, a caché comme un mystère de tristesse immense, nous paraît être, sous ce rapport, le plus élevé de tous, l'œuvre capitale de ce siècle. »

Tout ce qui, dans ce beau passage de Lamennais,

se rapporte au génie, au faire, à la manière de l'immortel Lesueur, nous l'appliquons avec non moins de vérité, et avec plus de force encore, au grand peintre dont nous avons écrit l'histoire, et le lecteur avait, avant nous, prononcé le nom de Jouvenet.

Après cent cinquante ans, nous avons eu le courage d'entreprendre une rude et laborieuse, mais belle et noble tâche, et notre amour, notre admiration pour le grand homme étaient si réels, si profonds, que rien ne nous a coûté pour nous mettre hardiment à l'œuvre. Puissions-nous n'avoir pas été trop indigne de ce vaste sujet!.....

On nous tiendra compte, nous n'en pouvons douter, de nos efforts persévérants, et l'on nous jugera avec indulgence.

V.

PIÈCES JUSTIFICATIVES (1).



PREUVES DE LA SITUATION DE LA MAISON NATALE DE JEAN JOUVENET, PEINTRE TRÈS-CÉLÈBRE.

11 *avril* 1581. — Par contrat devant les tabellions de Rouen, Georges Auber, sieur de Saint-Saire, vendit à Robert Martin, un corps et tènement de maison assis rue aux Juifs, paroisse St.-Lo, borné d'un côté le corps de maison et tènement où pend pour enseigne la fleur de lis, d'autre côté Guillaume Auber, sieur Dumesnil et de Thionville, d'un bout par derrière Pierre Baudouin, sieur de Freneuse, et d'autre bout le pavé de la rue aux Juifs.

A la charge de faire 53 sous 8 deniers de rente, ainsi qu'elle est créée, due aux héritiers de M. Garin, sieur de Bouquelon.

Il est entendu que les cloaques demeureront communs avec ladite maison de la Fleur-de-Lis.

(Voir le titre particulier de cette maison de la Fleur-de-Lis, daté du 12 avril 1581, ci-joint sous la lettre F.)

(1) Ces documents sont tirés des deux Mémoires présentés à l'Académie de Rouen, en 1836.

20 *mai* 1602. — Devant les tabellions de Rouen, deux lots de la succession de Robert Martin, échus à Aubert Martin, son seul fils, et à Catherine Danten, comme conquêt constant son mariage.

Le premier lot aura la moitié de la cave, une sallette, une boutique, puis, allée commune entre les deux lots, la seconde chambre; ce premier lot borné d'un côté Estienne, de Rouen, d'autre côté Jean Crevel, d'un bout le pavé de la rue aux Juifs, et d'autre bout la cour commune entre les deux lots.

Le second lot aura l'autre moitié de ladite cave, la première chambre et partie de ladite boutique. Tout ce second lot borné d'un côté le premier lot, d'autre côté ledit Crevel, d'un bout la cour commune, et d'autre bout le pavé de ladite rue.

Ces deux lots seront tenus de payer chacun la moitié de la rente due à M. Garin, conseiller.

Nota. — La quotité de la rente n'est pas exprimée.

Le premier lot pris et choisi par ledit Aubert Martin. Le second lot est resté par non-choix audit Estienne, ayant épousé Catherine Danten, veuve de Robert Martin.

23 *janvier* 1607. — Devant les tabellions de Rouen, vente par Aubert Martin, fils et héritier de Robert Martin, à Gervais Bouteleu, de la moitié d'une maison assise en la paroisse St.-Lo de Rouen, rue aux Juifs.

Ladite moitié de maison de présent vendue bornée d'un côté Etienne Delaplanche, d'autre côté l'autre moitié de ladite maison, d'un bout par derrière le sieur de Freneuse, et d'autre bout le pavé du Roi en ladite rue aux Juifs.

Tout et autant qu'il en est échu audit vendeur par le premier des deux lots, faits entre lui et Noel Etienne, ayant épousé Catherine Danten, mère dudit vendeur, soit les lots passés devant les tabellions de Rouen, le 20 mai 1602.

A la charge par ledit Bouteleu, acquéreur, de payer 26 sous 8 deniers de rente, moitié de 53 sous 4 deniers de rente, à M. Garin, conseiller.

28 *septembre* 1615. — Devant les tabellions de Rouen, vente par Aubert Martin et par Marie Mansel, sa femme, à Jean Delafosse, de la tierce-partie d'une maison, sise en la paroisse St.-Lo, laquelle maison consiste en première chambre sur la rue, grand grenier et seconde chambre appartenant audit Aubert Martin, vendeur, au droit de la succession de Catherine Danten, sa mère, suivant les lots faits devant les tabellions de Rouen, le 20 mai 1602, à la charge de payer portion de la rente foncière sur ladite maison à qui due est.

(La quotité non exprimée.)

17 *septembre* 1618. — Devant les tabellions de Rouen, et par Marie Mansel, sa femme, à Jean Delafosse, de deux tiers d'une maison sise en la paroisse St.-Lo, où pend l'enseigne de Sainte-Catherine, ladite maison consistant en cave, boutique, première et seconde chambre et grenier; le tout appartenant audit Aubert Martin, de la succession de Catherine Danten, sa mère, suivant les lots faits entre lui et sa mère, passés devant les tabellions de Rouen, le 20 mai 1602; de laquelle maison lesdits Aubert Martin et Marie Mansel, sa femme, ont vendu la tierce-partie audit Delafosse, par contrat passé devant les tabellions de Rouen, le 28 septembre 1615.

A la charge, par ledit acquéreur, de payer 26 sols 8 deniers de rente de telle nature qu'elle est due qu'à cause d'autre portion de maison, appartenant aux enfants sous-âgés de Gervais Bouteleu, laquelle rente de 53 sous 4 deniers est due aux héritiers du sieur Garin.

23 *juillet* 1622. — Devant les tabellions de Rouen, vente par

Romain Bouteleu, fils et héritier en partie de Gervais Bouteleu, à Pierre Delespine, de la moitié d'une maison assise en la paroisse de St.-Lo, rue aux Juifs.

Icelle moitié de maison, bornée d'un côté Etienne Desplanches, d'autre côté l'autre moitié de ladite maison, d'un bout par derrière le sieur de Freneuse; et d'autre bout le pavé du Roi, en ladite rue aux Juifs. Laquelle moitié de maison avait été acquise par ledit défunt Gervais Bouteleu, de Aubert Martin, fils de Robert Martin, par contrat devant les tabellions de Rouen, le 23 janvier 1607.

A la charge, par lesdits acquisiteurs, de faire 26 sous 8 deniers de rente foncière, moitié de 53 sous 4 deniers, due au sieur Garin, conseiller.

10 *septembre* 1629. — Devant les tabellions de Rouen, vente par Pierre Delespine, à honorable homme Noël Jouvenet, maître peintre sculpteur, demeurant à Rouen, paroisse St.-Lo.

C'est assavoir la moitié d'une maison et héritage assise en ladite paroisse St.-Lo, rue aux Juifs; consistant ladite moitié de maison en la moitié de la cave, une sallette, boutique et la deuxième chambre de ladite maison avec un petit grenier, et un autre petit grenier étant dessus le degré de ladite maison.

Icelle moitié de maison de présent vendue, bornée d'un côté Estienne Desplanches, d'autre côté l'autre moitié de ladite maison, d'un bout le sieur de Freneuse, et d'autre bout par devant le pavé du Roi en ladite rue aux Juifs.

Ledit acquéreur chargé de payer 26 s. 8 d. de rente, moitié de 53 s. 8 d. due à M. Garin, conseiller de ville.

Ladite moitié de maison consistant en tout et autant que ledit Delespine en a acquis de Romain Bouteleu, par contrat devant les tabellions de Rouen, le 23 juillet 1622.

On remarque dans ce contrat que d'un côté, pour abornant, est Estienne Desplanches et on se rappelle qu'un Estienne

Desplanches étoit acquéreur par contrat du 12 avril 1581, et d'autre côté l'autre moitié de ladite maison. C'est Jean Delafosse qui, par contrat des 28 septembre 1615 et 15 septembre 1618, avait été chargé de payer 26 s. 8 d. de rente, moitié de 53 s. 4 d., due aux héritiers du sieur Garin.

22 *avril* 1675. Devant Cavé, notaire à Rouen, trois lots de la succession de Noël Jouvenet, présenté par Noël Jouvenet à Laurent et à Jean Jouvenet ses frères, tous héritiers dudit défunt Noël Jouvenet, leur père.

Le premier lot aura une portion de cave, la moitié de la boutique et la deuxième chambre.

Le deuxième lot aura l'autre moitié de la boutique, la première chambre au-dessus desdites boutiques, et aussi la troisième chambre et le galetas, et entretiendra la couverture.

A la charge, par ce deuxième lot, de payer 53 s. 4 d. de rente due au sieur Garin ou à ses représentants.

Toute ladite maison bornée d'un côté Estienne Desplanches, d'autre côté....., d'un bout M. de Freneuse, et d'autre bout le pavé du Roi, en la rue aux Juifs.

On doit remarquer : 1°. que la rente entière de 53 s. 4 d. est due au sieur Garin, ou à ses représentants, de laquelle rente Jean Delafosse avoit été chargé de payer 26 s. 8 d., par le contrat du 15 septembre 1618 ;

2°. Que la maison est bornée d'un côté par Estienne Desplanches ; ce bornant est cité dans le contrat du 12 avril 1581, dans celui du 23 janvier 1607, dans celui du 23 juillet 1622, dans celui du 10 septembre 1629, et enfin dans les lots du 22 avril 1675 ;

3°. Que la maison dudit Estienne Desplanches, dans le contrat du 12 avril 1581, est bornée d'un côté par Robert Martin, qui, par les contrats du 20 mai 1602, 23 janvier 1607, 23 juillet 1622 et 10 septembre 1629, est représenté par Noël

Jouvenet ; et d'autre côté par une ruelle allant à la grande rue du Pont (la rue des Carmes), nommée la ruelle d'Ymare.

11 *juin* 1688. — Lots, passés devant les notaires de Paris, de la succession de Laurent Jouvenet : la maison située rue aux Juifs échue à Jean Restout.

18 *mai* 1775. — Extrait du registre des Ensaisinements.

Déclaration, par Marie-Thérèse Dufour, tant pour elle que pour Jeanne-Angélique Dufour, sa sœur, d'une maison sise à Rouen, rue aux Juifs, paroisse St.-Lo, consistant en plusieurs autres, bornée d'un côté M. Harang, d'autre côté M. Hérou, d'un bout par derrière..... et d'autre bout par devant le pavé du Roi, en ladite rue aux Juifs.

Rôle de 1836. — D'après l'extrait de la matrice du rôle de la contribution foncière, la maison rue aux Juifs, n°. 9, est possédée par le sieur Augustin-Germain Roussel, demeurant rue du Lieu-de-Santé, n°. 14.

Testament de Laurent Jouvenet, maître peintre sculpteur, demeurant à Rouen, paroisse St.-Vincent.

Il veut que son corps soit porté et inhumé en l'église de St.-Eloy, au lieu et place où Jean Jouvenet, son père, est inhumé, proche des fonts, près un gros pilier rond.

Ledit Laurent Jouvenet donne au Trésor de ladite église de St.-Eloy quatre livres, et veut qu'à ses funérailles son corps soit conduit par le clergé de ladite paroisse avec les religieux Cordeliers, Jacobins et écoles des pauvres.

Et à l'égard de ses meubles, il les laisse à Marguerite Sébille, sa femme, et en outre trois cents livres.

Il veut qu'après le décès de cette femme, ladite somme de trois cents livres retourne au profit seul de Noël Jouvenet, son fils, ou de ses enfants.

Plus a donné et donne à Allain Féron, son petit-fils, sorti d'Allain Féron et de Jeanne Jouvenet, sa fille deffunte, la somme de soixante livres pour aider à lui apprendre métier pour gagner sa vie : et le reste de ses biens, il les laisse audit Noël Jouvenet, son fils.

Une marque en forme de bouclier avec les deux lettres L. I., autour de laquelle est écrite la marque dudit Jouvenet testateur.

3 *mars* 1676. — Devant Cavé, notaire à Rouen, fut présent le sieur Laurent Jouvenet, maître peintre à Rouen, y demeurant, rue aux Juifs, paroisse St.-Lo, tuteur principal de Jean Jouvenet, fils mineur de Jean Jouvenet, aussi maître peintre sculpteur à Rouen, lequel a tenu quitte et déchargé par ces présentes Catherine Haquet, veuve et héritière en partie dudit défunt Jean Jouvenet, demeurant audit Rouen, paroisse St.-Lo, de la somme de 2,063 livres 16 sols 8 deniers à laquelle se monte le prix de la vente des meubles et marchandises enchères par ladite veuve et à elle adjugés, ladite vente faite après le décès dudit défunt Jean Jouvenet, et quatre cents livres pour son dot stipulé par contrat de mariage d'entre ledit défunt et elle, sous seing privé, en date du 12 novembre 1663, reconnu devant Lepage et son compagnon, notaires à Rouen, le premier juillet 1664.

Présent, comme témoin, Guillaume Levieil, maître peintre vitrier, demeurant à Rouen, rue aux Juifs, paroisse St.-Lo.

Signé : Laurent JOUVENET.

(Entre ces deux mots est une espèce de soleil tracé à la plume.)

9 *mars* 1682. — Devant les notaires de Rouen, transport par Pierre de Médine, sieur de la Saussaye, demeurant à St.-Denis-le-Ferment, vicomté de Gisors, étant ce jour à Rouen

à honneste femme Catherine Deleuse, veuve de Laurent Jouvenet, vivant maistre peintre à Rouen, y demeurant, rue aux Juifs, paroisse St.-Lo ; de 21 livres 8 sols 6 deniers de rente, à prendre sur les héritiers de Jean Lebas, laquelle rente auroit été transportée audit de Médine par Guillaume Alexandre, suivant contrat passé devant Binde, notaire au temporel de l'archevêché de Rouen, le 28 janvier 1673.

Ce transport fait moyennant 300 livres payées comptant par ladite dame Deleuse audit sieur vendeur.

Elle a signé : Catherine DELEUSE.

3 *mai* 1632 — Devant les notaires de Rouen, autre transport, par ledit sieur de Médine, à ladite Catherine Deleuse, veuve de Laurent Jouvenet ;

L'une de 3 livres 10 sols sur le sieur Mahiet ;

L'autre de 2 livres, sur le sieur Teinturier.

Elle a signé : Catherine DELEUSE.

2 *novembre* 1663. — Sous-seing privé.

2 *juillet* 1664. — Devant Dupuys, notaire à Rouen, reconnoissance du traité de mariage de Jean Jouvenet, maistre peintre et sculpteur, à Rouen, veuf en premières noces de Françoise Jout ; avec Françoise Hacquet, veuve de Me. Pierre Delamarre, huissier aux eaux et forêts de Rouen.

Présence de leurs parents.

Signés : Jean Jouvenet ; Laurent Jouvenet (un soleil pour paraphe) ; Noël Jouvenet.

A Saint-Martin-sur-Renelle, 10 juin 1643.

Célébration du mariage de Noël Jouvenet, fils de Noël et de Marguerite Hubert, de cette paroisse, avec Marie Allain, fille d'Isaac Allain et de Madeleine Coquerel, de St.-Viger.

7 *juin* 1643. — Sous-seing.

29 *novembre* 1668. — Devant Liot, notaire à Rouen, reconnoissance et dépôt du traité de mariage de Noël Jouvenet, maître peintre et sculpteur à Rouen, fils présomptif héritier de Noël Jouvenet et de Marguerite Hubert; avec Marie Allain, fille et héritière de feu Isaac Allain, et de Madeleine Coquerel.

Signés: Noël Jouvenet; Noël Jouvenet (un soleil entre ces deux mots); Laurent Jouvenet (un soleil entre ces deux mots); Noël Hubert; T. Hubert.

8 *octobre* 1691. — Devant Chrestien, notaire à Rouen, vente par le sieur Jean Jouvenet, peintre ordinaire du Roy, et professeur de son Académie royale de peinture et sculpture, demeurant à Paris, au collége des Quatre-Nations, pavillon des Arts, paroisse Saint-Sulpice, étant de présent en cette ville de Rouen logé chez le sieur Jean Restout, maître peintre à Rouen, y demeurant, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, fils aîné et héritier de feue Catherine Deleuse, veuve de Laurent Jouvenet, vivant maître peintre à Rouen, à Jean Leroux, tailleur, demeurant à Rouen, d'une maison, masure et terres; le tout contenant deux ares, assis au hameau de Campeaux, paroisse de Barentin. Cet héritage relevant de la baronnie de Saint-Gervais, appartenant aux Religieux de Fécamp; suivant la déclaration qu'en a laissée laditte dame sa mère le 25 juin 1683, à laquelle cet héritage appartenoit par l'acquisition qu'elle en avoit faite de Jean Lorin, orfévre à Paris, par contrat devant Dejean et Bellenger, notaires au Châtelet de Paris, le 26 juin 1682.

Plus, ledit sieur Jouvenet a transporté audit Leroux 21 livres 8 sols 6 deniers de rente hypothèque à prendre sur les héritiers de feu Jean Lebas, laquelle rente avoit été transportée à Pierre de Médine, sieur de la Houssaye, qui l'auroit trans-

portée à laditte dame Catherine Deleuse, par contrat devant Gruchet et Samson, notaires à Rouen, le 9 mars 1682.

Laditte masure et héritage et rente appartenant audit vendeur, tant au droit de la succession de ladite dame sa mère qu'ayant les droits cédés de Noël Jouvenet, peintre de Monseigneur le duc de ***, son frère, et leur estre échus par le premier et le second des lots entre ledit sieur vendeur pour lui et ledit sieur son frère, le sieur François Jouvenet, peintre à Paris, son autre frère, et Jean Restout, peintre à Rouen, ayant épousé Madeleine Jouvenet, passés devant Levesque et son confrère, notaires au Châtelet de Paris, le 11 juin 1688, etc.

1er. *mai* 1644. — Des registres de l'Etat civil, déposés aux archives de la ville de Rouen, département de la Seine-Inférieure, pour l'an 1644, a été extrait ce qui suit:

Du registre de Baptêmes: le premier mai 1644, Jean, fils de Laurent Jouvenet et de Catherine Deleuse; le parrain Jean Jouvenet; la marraine, Catherine Cauvet.

Certifié conforme au registre de la paroisse Saint-Lo, par nous, adjoint et officier de l'Etat civil, délégué.

En l'Hôtel-de-Ville, le 10 mai 1836.

Signé: JOURDAIN, adj.

Vu pour légalisation de la signature de M. Jourdain, adjoint au maire de Rouen, apposée au bas du présent extrait, par nous, président du tribunal civil de Rouen, baron chevalier de l'Ordre royal de la Légion-d'Honneur.

Rouen, le dix mai mil huit cent trente-six.

Signé : B.

7 *avril* 1717. — Extrait du registre des actes de décès de la paroisse de Saint-Sulpice pour l'année 1717.

Le sept avril 1717, a été fait le convoi et enterrement de Jean Jouvenet, peintre ordinaire du Roi, ancien directeur et recteur perpétuel de son Académie de peinture et sculpture, décédé le cinq du présent mois, en sa maison quai Malaquais; y ont assisté: M. Bernard Claude Lordelot, avocat, gendre du défunt et François Jouvenet, peintre ordinaire du Roi, son frère.

Signés: Jouvenet, Lordelot.

Pour extrait conforme, le 6 mai 1836.

Le M^tre^ des requêtes, secrétaire-général,

Signé: DE JUSSIEU.

Sur le côté droit, au bas, on lit:

Vu pour légalisation de la signature de M. de Jussieu, apposée ci-contre par nous juge, pour l'empêchement de Monsieur le ...

Préfecture de la Seine, Paris, le 7 mai 1836.

Signé: N.

18 *janvier* 1670. — Sous-seing privé.

28 *juin* 1670. — Devant Cavé, notaire à Rouen, reconnoissance et dépôt du traité de mariage de Jean Dumesnil, libraire et imprimeur à Rouen, fils de feu Louis Dumesnil, aussi libraire et imprimeur à Rouen, et de Geneviève Fillastre, de la paroisse Saint-Lo; avec Catherine Jouvenet, fille de Laurent Jouvenet, maistre peintre sculpteur, demeurant à Rouen, en ladite paroisse Saint-Lo, et de Catherine Deleuze.

Signés: Jean Dumesnil; Catherine Jouvenet; Laurent Jouvenet (entre ces deux mots est un soleil); Noël Jouvenet; Jean Jouvenet.

4 *juin* 1685. — Sous-seing privé.

2 *juillet* 1685. — Devant les notaires de Rouen, reconnaissance et dépôt du traité de mariage de Jean Restout, peintre bourgeois de Caen, fils de feu Marc Restout, sieur de la Vallée, vivant échevin de la ville de Caen, et de Jeanne Heusté ; avec Marie-Madeleine Jouvenet, fille de feu Laurent Jouvenet en son vivant peintre bourgeois de Rouen, et Catherine Deleuse ; ladite Marie-Madeleine Jouvenet, de l'avis et consentement de Jean Jouvenet, de Noël et François Jouvenet, sœurs, frères et autres parents et amis, soussignés.

Signés : Restout ; Marie-Madeleine Jouvenet ; J. Jouvenet ; François Jouvenet ; Jean Dumesnil ; Catherine Jouvenet ; Noël Jouvenet ; Isaac Jouvenet.

20 *décembre* 1678. — Devant les notaires de Rouen, constitution par Jean Jouvenet, maistre peintre, demeurant à Rouen, rue et paroisse Saint-Lo, seul fils et héritier de deffunt Jean Jouvenet, en son vivant aussi maistre peintre à Rouen, déclaré majeur sous la conduite de Laurent Jouvenet et de Guillaume Levieil par sentence donnée au bailliage de Rouen, le 16 juin 1677, envers Madeleine Bosquet, veuve de Nicolas Marie, de 16 livres 13 sols 4 deniers de rente, au capital de 300 livres, payés audit Jean Jouvenet par ladite Bosquet ; de laquelle somme ledit Jean Jouvenet a déclaré employer 233 livres pour le rachat du restant de la rente en laquelle il s'est obligé envers le sieur Dieppedalle, pour la rente faite audit Jean Jouvenet fils, par contrat devant les notaires de Rouen, le 6 juin 1678, de divers héritages assis en la paroisse du Bois-Guillaume, etc.

6 *juin* 1678. — Devant les notaires de Rouen. — Vente par Me. Martin Dieppedalle, chanoine de Rouen, à Jean Jouvenet, bourgeois de Paris, stipulant et acceptant pour lui, Laurent Jouvenet, maître peintre sculpteur à Rouen, son oncle et tu-

teur, demeurant audit Rouen, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo; en vertu de sa procuration spéciale et générale passée devant Cavé et Lauron, notaires à Rouen, le 18 septembre 1677 (annexée à la minute de cette vente), d'héritages assis en la paroisse du Bois-Guillaume; bornés d'un côté la Verte forêt, etc., au hameau de la Bretesque, relevant des Religieux de Fécamp; et une masure au Triége de Sainte-Véronique, relevant du fief.

Dans ladite procuration donnée par ledit Jean Jouvenet, il se dit bourgeois de Paris, y demeurant, sur le port de Grève, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie, fils et seul héritier de feu Jean Jouvenet, en son vivant, maître peintre sculpteur à Rouen.

15 *février* 1688. — A Saint-Godard. — Célébration du mariage de Jean Jouvenet, fils de feu Jean et de feue Françoise Yoult, de la paroisse Saint-Lo; avec Marie Jore, fille de Jean et de Catherine Dupré, de Saint-Godard.

28 *mars* 1692. — En la paroisse de Saint-Lo de Rouen.

Baptisé Jean, fils de Jean Restout et de Marie-Madeleine Jouvenet; nommé par Jean Jouvenet et par Marie-Louise Laurent.

Du 17 *janvier* 1775. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen.

Ensaisiné un contrat passé devant Guillotte, notaire à Rouen, le 16 novembre 1773, par lequel dame Marie-Elisabeth Lemeau, veuve d'Antoine Piquefeu de Neuville, chevalier de Saint-Louis, demeurant à Rouen, rue Coignebert, paroisse Saint-Nicaise, et dame Marie-Madeleine Lemeau, épouse de Jean-Baptiste-Côme Dumesnil, demeurant au hameau de Dieppedalle, paroisse de Canteleu, vendent à Mr. Claude Deshayes, marchand à Rouen, rue Neuve-des-Jacobins, paroisse Saint-Eloy: une maison sise en cette ville de Rouen, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, consistant en une cave cuisine, une cour,

un puits, une boutique, trois chambres l'une sur l'autre, un cabinet avec cheminée; le tout borné d'un côté le sieur Huré et ledit sieur acquéreur chacun en partie, d'autre côté ladite dame veuve Piquefeu de Neuville, à cause d'une petite maison, et le sieur Painteur, d'un bout par derrière le sieur Sartier représentant Moyaux, par d'autre bout le pavé du Roi en laditte rue aux Juifs.

1er. *décembre* 1578. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Jean-Baptiste Auber, à Guillaume Garet, marchand cloutier, demeurant à Rouen, paroisse Saint-Lo, de deux corps de maison et héritage assis en ladite paroisse Saint-Lo, rue aux Juifs, que tient de présent à louage ledit acquisiteur; lesquels héritages furent à Anne Auber, en son vivant femme d'Antoine de Boislévesque, échus audit vendeur par les lots faits devant les tabellions de Saint-Joire, le 16 de ce présent mois.

Tout ledit héritage ensemble 23 pieds 4 pouces et 13 de large sur la rue aux Juifs, à prendre de la maison et héritage de Guillaume Auber, sieur de Hénouville, assise sur laditte rue aux Juifs jusqu'au mitan d'un trait de Rouanne, assis au mitan du post et parois faisant la séparation de fond en comble de cette portion de maison faisant le coin de la rue de Grand-Pont et de laditte rue aux Juifs, appartenant et restant audit vendeur.

Tous lesdits corps de maison et héritages, le tout ensemble borné d'un côté laditte rue aux Juifs, d'autre côté Me Pierre Baudoin, sieur de Freneuse, d'un bout ledit sieur de Hénouville, et d'autre bout ledit vendeur à cause de la maison où pend pour enseigne la *Toison-d'Or*.

Du 19 *août* 1772. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen. — Ensaisiné une déclaration par laquelle le sieur Antoine Piquefeu de Neuville, chevalier de l'ordre de

Saint-Louis, demeurant à Saint-Pierre-Dantil, près Vernon, a déclaré qu'il est échu à demoiselle Elisabeth Lemeau, son épouse, par le décès de Guillaume-François Gaillard, son oncle, arrivé à Rouen, le 18 avril 1768, une partie de maison, sise rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, bornée d'un côté la demoiselle Dufresne, d'autre côté le sieur Huré, d'un bout les représentants du sieur Moyaux, et d'autre bout le pavé du Roy.

Du 24 *mai* 1775. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen. — Ensaisiné un contrat passé devant Lefebvre, notaire à Rouen, le 24 mars 1741, par lequel le sieur Nicolas Hubert, horloger à Rouen, rue des Charrettes, paroisse Saint-Etienne-des-Tonneliers, cède, à titre de fieffe au sieur Claude Lepainteur, boulanger à Rouen, y demeurant, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, une maison de fond en comble, située à Rouen, susdite rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, consistant en une boutique, cuisine, deux chambres l'une sur l'autre, deux cabinets et grenier, cave, puits et lieux de commodités avec une cour, bornée d'un côté Mr. de Neuville, d'autre côté Mr. Harang, d'un bout par derrière . . . . . et d'autre bout par devant le pavé du Roy en ladite rue aux Juifs.

18 *septembre* 1582. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente et fieffe par Guillaume Auber, sieur de Hénouville et de Thionville, à Jean Crevel, libraire, paroisse Saint-Nicolas.

C'est assavoir la moitié d'un grand corps de maison assis en la rue aux Juifs, contenant deux louages, boutique, chambres, cave et cloaques, tout et autant qu'en occupent Louis Petit, prêtre, et Laurent Bazin, tailleur.

Ladite moitié de présent vendue bornée d'un côté le sieur de Freneuse, d'autre côté la rue aux Juifs, d'un bout Guillaume Garet, cloutier, et d'autre bout Robert Martin, chaussetier.

Tout et autant qu'il en appartient audit vendeur de la succession d'Anne Auber, lors de son décès veuve de M. de Boislévesque, sieur du Parquet, et qu'il en est contenu aux lots de sa succession devant les tabellions de Saint-Joire, sous les tabellions de Rouen, le 16 décembre 1578.

Du 12 *septembre* 1776. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen. — Est comparu en ce bureau le sieur Jacques-Romain Harang, maître toillier, demeurant à Rouen, rue de la Rose; lequel, au nom et comme ayant épousé Marie-Marguerite Bizet, a déclaré qu'il est échu à cette dernière par le décès de Sulpice Bizet, son père, arrivé il y a 22 ans, une maison sise à Rouen, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, consistant en une boutique, deux chambres et grenier, et une cour; le tout borné d'un côté le sieur Painteur; d'autre côté, Mlle. Dufour; d'un bout par derrière . . . . ; et d'autre bout par devant ladite rue aux Juifs. Laquelle maison est du revenu annuel de 250 livres, et est chargée de 125 livres de rente envers le Trésor de Saint-Nicaise.

21 *septembre* 1616. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Jean Crevel, marchand à Rouen, paroisse Saint-Nicolas, fils et héritier de Jean Crevel, à Louis Allais, huissier, vendeur au bailliage de Rouen; demeurant en ladite paroisse Saint-Nicolas, d'une maison consistant en boutique, chambres et grenier, assise en la paroisse Saint-Lo de Rouen, bornée d'un côté les représentants du sieur de Freneuse, d'autre côté la rue aux Juifs; d'un bout Jean Goullard, et d'autre bout Aubert Martin, ou ses représentants.

En exemption de toutes rentes, les parois d'entre lesdits Goullard et Martin demeureront mitoyennes.

Tout et autant, que ledit feu Jean Crevel, père dudit

vendeur en avoit acquis avec autres héritages de Nicolas Auber, sieur de Hénouville par contrat devant les tabellions de Rouen, le 18 septembre 1582.

Extrait de la matrice du rôle de la contribution foncière pour l'an mil huit cent trente-six. — Le sieur Roussel (Augustin-Germain), demeurant à Rouen, rue du Lieu-de-Santé, 14, possède, rue aux Juifs, n°. 9, une maison d'un revenu net de 375 fr. 39 c. Elle est portée au cadastre sous le n°. 563, section 9e.

Le présent extrait certifié véritable par l'adjoint du maire de la ville de Rouen, soussigné.

En l'Hôtel-de-Ville, à Rouen, le 28 mai mil huit cent trente-six.

Signé : DESTIGNY, adj.

Du 18 *mai* 1775. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen. — A comparu demoiselle Marie-Thérèse Dufour, tant pour elle que pour Marie-Jeanne-Angélique Dufour, sa sœur, demeurant ensemble à Rouen, rue Coignebert, paroisse Saint-Nicaise.

Laquelle a déclaré que, par le décès de Marie Dufour, veuve de François Lemoyne, leur cousine, arrivé le 13 décembre 1750, il leur est échu les maisons ci-après, la première rue de la Moelle;

La deuxième, autre maison sise à Rouen, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, consistant en plusieurs aîtres, bornée d'un côté Mr. Harang, d'autre côté Mr. Héron; d'un bout par derrière . . . . , et d'autre bout par devant le pavé du Roy en laditte rue aux Juifs.

11 *juin* 1688. — Partage entre les héritiers Jouvenet. — Suivant partage passé devant Me. Lévesque, prédécesseur médiat de Me. Barthélemy-Germain Lambert de Sainte-Croix

qui en a gardé la minute et son collègue, notaires à Paris, le onze juin mil six cent quatre-vingt-huit, entre les héritiers du sieur Laurent Jouvenet et dame Catherine de Cerizes, sa femme décédée. Il appert que le quatrième lot des biens dépendant de la succession des sieur et dame Jouvenet, composé d'une maison, sise à Rouen, rue aux Juifs, et de cinquante sols à prendre dans les dix-sept livres dix sols dont le premier lot devoit faire raison à ses co-partageants, s'est trouvé appartenir au sieur Jean Restout qui s'en est contenté, pour par lui jouir, faire et disposer du tout comme de son propre, ainsi qu'il aviseroit, et en commencer la jouissance à compter du jour dudit partage, à la charge par lui de payer diverses rentes énoncées en l'acte présentement extrait.

« L'an mil huit cent dix-neuf, le treize septembre, « ces présentes ont été extraites et collationnées par Me. « Barthélemy-Germain Lambert de Sainte-Croix et son collè« gue, notaires royaux à Paris soussignés, de la minute dudit « partage, demeurée en la possession dudit Me. Lambert de « Sainte-Croix, comme successeur médiat dudit Me. Lévesque.

Signé : TARDIF; LAMBERT.

22 *avril* 1675. — Devant Cavé, notaire à Rouen. — Ce sont trois lots d'une maison et héritage sis rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo de Rouen, provenant de la succession de feu Noël Jouvenet, vivant maître peintre sculpteur en cette ville, que présente Noël Jouvenet à Laurent et Jean Jouvenet ses frères, tous héritiers chacun en partie dudit deffunt leur père :

Premier lot. — Il aura une portion de cave sur le derrière de ladite maison, ainsi séparée qu'elle est de présent par une cloison de bois et plâtre, et la droiture de descendre ses boissons par le grand degré étant dans le second lot ci-après déclaré.

Item, aura ce premier lot la moitié de la boutique du côté vers la rue du Bec, faisant face sur ladite rue aux Juifs, qui sera séparée en deux également jusqu'à la cuisine, et pour cet effet le refend qui sépare de présent les deux boutiques reporté directement au mitan. Comme aussi aura cedit premier lot la cuisine étant au derrière de ladite boutique, de telle longueur et largeur qu'elle est de présent, dans laquelle est construite une cheminée, avec le puits et suspente étant dans icelle cuisine.

Item, aura ledit premier lot la deuxième chambre dudit bâtiment.

Deuxième lot. — Il aura l'autre moitié de ladite boutique, faisant face sur la rue aux Juifs, avec l'allée ; cedit second lot aura la première chambre étant au-dessus desdites boutiques ; cedit second lot aura aussi la troisième chambre et le galetas et entretiendra la couverture ; à la charge, par ce deuxième lot, de payer 53 s. 4 d. de rente due au sieur Garin ou à ses représentants.

Toute ladite maison bornée d'un côté Etienne Desplanches, d'autre côté . . ; d'un bout par derrière M. de Freneuse, et d'autre bout par devant le pavé du Roy en la rue aux Juifs.

Le troisième lot prendra sur le premier lot trente livres de rente par an ; il prendra aussi sur le deuxième lot vingt-cinq livres de rente par an.

Ledit Laurent Jouvenet, aîné, a pris et choisi le second lot.

Ledit Jean Jouvenet a pris et choisi le dernier lot.

Partant le premier lot est resté, par non-choix, audit Noël Jouvenet.

10 *septembre* 1629. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Pierre Delespine, marchand, demeurant à Rouen, paroisse Saint-André, à honorable homme Noël Jouvenet,

maître peintre sculpteur, demeurant à Rouen, paroisse Saint-Lo.

C'est à savoir la moitié d'une maison et héritage assis en ladite paroisse Saint-Lo, rue aux Juifs; consistant ladite moitié de maison, en la moitié de la cave, une salette, boutique, et la deuxième chambre de ladite maison avec un petit grenier et un autre petit grenier étant dessus le degré de ladite maison.

Icelle moitié de maison de présent vendue, bornée d'un côté Etienne Desplanches, d'autre côté l'autre moitié de ladite maison; d'un bout par derrière le sieur de Freneuse, et d'autre bout par devant le pavé du Roy en ladite rue aux Juifs.

Le louage de ladite maison demeurera au profit dudit Delespine, vendeur, jusqu'au jour de Saint-Michel prochain.

Ledit acquéreur est chargé de payer, à l'acquit dudit vendeur, 26 s. 8 d. de rente, moitié de 53 s. 4 d. due à Mr. Garin, conseiller de ville.

Ladite moitié de maison consistant en tout et autant que ledit Delespine en a acquis de Romain Bouteleu, héritier en partie de Gervais Bouteleu, par contrat devant les tabellions de Rouen, le 23 juillet 1622.

La vente faite, en outre, moyennant 2,000 livres de prix principal.

23 *juillet* 1622. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Romain Bouteleu, fils et héritier en partie de Gervais, demeurant paroisse Saint-André, à Pierre Delespine, demeurant en ladite paroisse, de la moitié d'une maion et héritage sis en la paroisse Saint-Lo, rue aux Juifs; consistant ladite moitié en la moitié de la cave, une salette, boutique, et la deuxième chambre de ladite maison avec un petit grenier et un autre petit grenier. Ladite moitié de

présent vendue, bornée d'un côté Estienne Desplanches, d'autre côté l'autre moitié de ladite maison; d'un bout par derrière le sieur de Freneuse, et d'autre bout la rue aux Juifs. Laquelle moitié de maison avoit été acquise par ledit deffunt Gervais Bouteleu de Aubert Martin, fils de feu Robert Martin, par contrat devant les tabellions de Rouen, le 23 janvier 1607; à la charge par ledit Delespine, acquéreur, de faire et payer 26 s. 8. d. de rente foncière moitié de 53 s. 8 d. due au sieur Garin, conseiller.

28 *septembre* 1615. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Aubert Martin, marchand chaussetier, et par Marie Mansel, sa femme d'avec lui séparée civilement, demeurant à Rouen, paroisse Saint-Lo, à Jean Delafosse, marchand mercier, demeurant à Rouen, paroisse Saint-Herbland, de la tierce-partie d'une maison sise paroisse Saint-Lo, laquelle maison consiste en cave, boutique, cour, puits et chambre première sur la rue, grand grenier et seconde chambre appartenant audit Aubert Martin, vendeur au droit de la succession de Catherine Danten, sa mère, suivant les lots faits devant les tabellions de Rouen, le 20 mai 1602; à la charge de payer portion de la rente foncière sur ladite maison à qui due est *(la quotité non exprimée).*

15 *septembre* 1618. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par Aubert Martin, chaussetier et par Marie Mansel, sa femme, à Jean Delafosse, marchand mercier à Rouen, paroisse Saint-Herbland, des deux tiers d'une maison sise en la paroisse de Saint-Lo de Rouen, où pend l'enseigne de *Sainte-Catherine;* ladite maison consistant en cave, boutique, première et seconde chambre et grenier; le tout appartenant audit Aubert Martin, de la succession de Catherine Danten, sa mère, suivant les lots faits entre lui et sa mère,

passés devant les tabellions de Rouen, le 20 mai 1602, de laquelle maison lesdits Aubert Martin et Marie Mansel, sa femme, ont vendu la tierce-partie audit Delafosse, par contrat passé devant les tabellions de Rouen, le 28 septembre 1615; à la charge par ledit acquéreur de payer 26 s. 8 d. de rente, moitié de 53 s. 4 d. de telle mesure qu'elle est due sur ladite maison qu'à cause d'autre portion de maison appartenant aux enfants sous-âgés de Gervais Bouteleu, laquelle rente de 53 s. 4 d. est due aux héritiers du sieur Garin.

20 *mai* 1602 — Devant les tabellions de Rouen. — Ce sont deux lots de la succession de Robert Martin, marchand chaussetier drapier à Rouen, d'une maison et héritage assis en cette ville de Rouen, par lui acquise durant et constant son mariage d'entre lui et Catherine Danten, laquelle maison et héritage serait échue et succédée à Aubert Martin son seul fils et à ladite Danten comme conquêt.

Cette maison sise en la rue aux Juifs, paroisse Saint-Lo, et en laquelle est pour enseigne l'image *Sainte-Catherine.*

Lesquels lots sont faits et présentés par Noël Etienne, marchand chaussetier drapier, ayant épousé ladite Catherine Danten, audit Aubert Martin.

Ce premier lot aura la moitié de la cave, une salette, boutique, puis allée commune entre les deux lots, la seconde chambre; cedit premier lot borné d'un côté Etienne de Rouen, maître sculpteur, d'autre côté Jean Crevel et ladite allée commune; d'un bout par devant le pavé du Roy en la rue aux Juifs, et d'autre bout par derrière ladite cour commune entre ces deux.

Le second lot aura l'autre moitié de ladite maison consistant en l'autre moitié de ladite cave, la première chambre de ladite maison et partie de ladite boutique; tout cedit

second lot borné le premier lot, d'autre côté ledit Crevel ; d'un bout ladite cour commune, et d'autre bout le pavé de ladite rue.

Ces deux lots seront tenus de payer chacun la moitié de la rente due à M. Garin, conseiller.

(Nota. La qualité de la rente n'est pas exprimée.)

Le premier lot pris et choisi par ledit Aubert Martin.

Partant le second lot est resté, par non-choix, audit Etienne, ayant épousé Catherine Danten, veuve de Robert Martin.

11 *avril* 1581. — Devant les tabellions de Rouen. — Vente par George Auber, sieur de Saint-Saire, héritier de demoiselle Anne Auber, sa cousine, à son décès, veuve d'Antoine de Boislévesque, sieur d'Épreville, à Robert Martin, chaussetier, demeurant à Rouen, paroisse St.-Étienne-l'Honoré, d'un corps et tènement de maison de fond en comble, contenant cave, salette basse, ouvreur, chambres et grenier, tout en autant qu'en tient Romain Crosnier, drappier; ledit héritage assis rue aux Juifs, paroisse St.-Lo, borné d'un côté le corps de maison et tènement où pend pour enseigne la *Fleur de Lis*, d'autre côté Guillaume Auber sieur Dumesnil et de Thionville; d'un bout par derrière Pierre Baudouin, sieur de Freneuse, et d'autre bout le pavé de la rue aux Juifs; à la charge de faire 53 sols 8 deniers de rente ainsi créée qu'elle est due aux héritiers de M. Garin, sieur de Bouquelon.

Il est entendu que les cloaques demeureront communs avec ladite maison de la *Fleur de Lis:* tout et autant qu'il en appartient audit vendeur de la succession de la dame Auber, par le cinquième des lots reconnus et passés devant les tabellions de Rouen, le 16 décembre 1578.

Présente à ce demoiselle Jeanne Surreau, veuve de Guil-

laume Auber, vivant sieur de La Haye, conseiller au Parlement, laquelle a garanti la présente vente.

5 *mai* 1776. — Extrait du registre des ensaisinemens, bureau de Rouen.

Est comparu en ce bureau le sieur Jacques Héron, marchand vinaigrier à Rouen, rue des Bons-Enfants, lequel a déclaré qu'il lui est échu, par le décès de Pierre-Nicolas Héron, son père, arrivé il y a environ 40 ans, une maison à Rouen, rue aux Juifs, consistant en une boutique, cuisine, plusieurs chambres et grenier ; le tout borné d'un côté le sieur Sertier, d'autre côté Mademoiselle Du Four ; d'un bout par derrière, et d'autre bout par devant le Pavé du Roy, en ladite rue aux Juifs.

12 *avril* 1581. — Devant les tabellions de Rouen.

Vente par George Auber, sieur de Saint-Saire, demeurant à Montigny, héritier en partie de feue damoiselle Anne Auber, sa cousine, en son vivant et lors de son décès, femme d'Antoine de Boislévesque, sieur d'Epreville, conseiller au Parlement de Rouen, à Estienne Desplanches, maistre sculpteur et ymaginier, demeurant en la paroisse de St.-Pierre-l'Honoré, d'un corps et tènement de maison consistant en cour, cave, fond, de terre et héritage, ainsi qu'il s'estend de long en lé et de fond en comble, où pend l'enseigne de la *Fleur de Lis*, assis en la paroisse de Saint-Lo, et où est demeurant par louage Laurent Lebret ; le tout borné d'un côté Robert Martin, chaussetier, à cause d'un autre corps et tènement, par lui le jour d'hier acquis dudit sieur Auber, d'autre côté la ruelle allant à la grande rue du Pont, nommée la ruelle d'Ymar ; d'un bout par derrière, M. Pierre Baudoin, sieur de Freneuse, et d'autre bout le Pavé du Roy, en la rue aux Juifs.

Et seront les cloaques communs avec la maison appartenant audit Robert Martin.

A la charge par lui acquisiteur de faire 60 sols de rente, faisant partie de 113 sols 8 deniers de rente aux héritiers ou représentants de François Garin, sieur de Bouquelon.

Et tout et autant qu'il en appartient audit vendeur par le cinquième lot de la succession de demoiselle Anne Auber. Passé devant les tabellions de St.-Joire, sous les tabellions de Rouen, le 16 décembre 1578.

14 *juin* 1597. — Devant les tabellions de Rouen. Vente par Guillaume Garet, cloutier, demeurant à Rouen, paroisse St.-Lo, à Romain Lefebvre, passementier, et à Marie Garet, sa femme, pour tenir le nom, côté et ligne d'elle, de deux maisons, fonds de terre et héritage, assises en la paroisse St.-Lo de Rouen; l'une bornée d'un côté et d'un bout par derrière la maison du Bec, d'autre côté une petite ruelle qui tend de la rue aux Juifs à la rue de Grand-Pont et la maison ci-après bornée, et d'autre bout les héritiers ou représentants de défunt Jean Le Cordier; et l'autre maison est bornée d'un côté la maison du Bec, d'autre côté ladite ruelle; d'un bout la maison dessus bornée, et d'autre bout les héritiers de Guillaume Asselin; lesquelles deux maisons ledit Garet a acquises de François Garin, sieur de Bouquelon, par contrat devant les tabellions de Rouen, le 4 décembre 1570, à la charge de faire et payer 60 sols de rente foncière aux chanoines et Chapitre de Notre-Dame de Rouen.

4 *décembre* 1570. — Devant les tabellions de Rouen. Vente par François Garin, sieur de Bouquelon, à Guillaume Garet, marchand cloutier, demeurant paroisse St.-Lo, d'une maison de fond en comble, assise en ladite paroisse de St.-Lo, bornée d'un côté et d'un bout par la maison du Bec,

d'autre côté une petite ruelle qui tend de la rue aux Juifs à la rue de Grand-Pont, et d'autre bout les hoirs ou représentants Jean Lecordier.

Item, l'autre maison, fonds de terre, et héritage, assise en ladite paroisse St.-Lo, bornée d'un côté ladite maison du Bec, d'autre côté ladite ruelle; d'un bout la maison ci-dessus bornée, et d'autre bout Guillaume Asselin; lesdites maisons appartenant audit vendeur, de la succession de feu Me. Pierre Garin, son frère; à la charge par le dit acquéreur de payer à l'acquit du vendeur 60 sols de rente foncière, partie de 12 livres dues aux Chapitre et chanoines de Notre-Dame de Rouen.

La vente faite, en outre, pour et moyennant quatre cent cinquante livres.

3 *mars* 1722. — Devant Me. Nuimon, notaire à Rouen. Fieffe par les trésoriers de la paroisse de St.-Éloi de Rouen, au sieur Louis Sertier, marchand confiseur, demeurant rue des Carmes, paroisse St.-Herbland, d'une maison, fonds de terre, assise en ladite rue des Carmes, paroisse St.-Herbland, où était pour enseigne l'*Ancre*, consistant en plusieurs corps de logis tant devant que derrière, composés de caves, cour, boutique, chambres, greniers, cloaques, puits mitoyen, tout et autant qu'il en appartient audit trésor de St.-Éloi, au droit de l'acquisition qu'il en a faite d'Alexandre Varin, sieur de Goville, par contrat passé devant Poudreau, notaire commis à Rouen, le 15 octobre 1678, et qu'en occupe ledit sieur Sertier; le tout borné, d'un côté la ruelle qui tend à la rue des Carmes dans la rue aux Juifs, d'autre côté plusieurs [maisons (?)]; d'un bout par devant le pavé de la rue des Carmes, et d'autre bout par derrière les représentants le sieur de Cotteville Lecourt, avocat au Parlement; à la charge par ledit preneur de réédifier et réparer à ses dépens les fondements

et murailles d'une seule dépendance de ladite maison étant sur le derrière d'icelle, dans laquelle est l'entrée de la cave de ladite maison et sur laquelle seule il y a une chambre et un grenier qui appartiennent aux représentants ledit sieur de Cotteville Lecourt, qu'ils sont tenus d'entretenir ainsi que les planchers et couvertures, parce que ledit preneur ne souffrira aucune servitude de la part des représentants ledit sieur de Cotteville Lecourt que celles qu'ils pourront justifier par titres en temps de droit.

Cette fieffe faite, en outre, moyennant trois cent cinquante livres de rente foncière, etc.

Nota. La rente de trois cent cinquante livres a été revalidée envers le trésor de St.-Éloi par le sieur Louis Sertier, père, suivant acte passé le 20 mai 1772, devant Me. Curay, notaire à Rouen.

15 *octobre* 1678. — Devant les notaires de Rouen. Vente par Alexandre Varin, sieur de Goville, ancien échevin en la ville de Rouen, au trésor et fabrique de l'église de St.-Éloi dudit Rouen, d'une maison assise en la rue des Carmes, paroisse St.-Herbland où pend pour enseigne l'*Ancre*, consistant en plusieurs corps de logis tant devant que derrière, composés de cave, cour, boutiques, chambres, grenier, cloaques, puits mitoyen; tout et autant qu'il en appartient à défunt Nicolas Varin, sieur Dumesnil et qu'il en a été sur lui saisi en décret, vendu et adjugé en la vicomté de Rouen, le .... octobre 1677.

Nota. Les abornements ne sont point énoncés au contrat.

18 *janvier* 1663. — Devant Le François, notaire à Rouen. Vente par damoiselle Marthe de Conihoult, veuve de Nicolas Varin, sieur de Moyaux, à Nicolas Varin, sieur Dumesnil, son fils, d'un corps de maison assise en la pa-

roisse de St.-Herbland, rue des Carmes, tout et autant qu'en tient à louage le sieur Faucon.

Cette vente faite par et moyennant 10,960 livres 7 sols 4 deniers, pour pareille somme par elle due audit Varin, son fils, suivant sentence arbitrale de Mes. Le Sauvage et Le Blanc, avocats, du 17 mars 1662.

Nota. Les biens ne sont pas autrement désignés; ils ne sont pas abornés.

8 *octobre* 1527. — Adjudication passée en la vicomté de Rouen, au décret des biens de Jeanne Leplastrier, veuve de Simon Baudouin, laquelle veuve s'était obligée envers Jean Demère, orfèvre, par obligation devant De Bessin et Doubet, tabellions à Rouen, le 1er. juin 1527; les biens décrétés sur ladite Jeanne Leplastrier, veuve de Simon Baudouin, situés à Rouen, rue Grand-Pont, paroisse St.-Herbland.

C'est assavoir un ou plusieurs corps de maison, puits, héritage et tènement avec les droitures de [plusieurs] cours d'eau et droitures d'issues en plusieurs endroits appartenant audit héritage; le tout ainsi que le lieu est édiffié, s'étend et pourporte de long en lé, en haut et en bas, assis en la paroisse St.-Herbland de Rouen, borné d'un côté Guillaume Auber, sieur Delahaye et Jean Dujardin, d'autre côté une ruelle tendant de la rue de Grand-Pont pour aller à la rue aux Juifs; d'un bout par derrière ladite ruelle, et d'autre bout le pavement de ladite rue de Grand-Pont.

Lesdits biens, décrétés à la requête dudit Jean Demère, ont été adjugés à Roger Thiboult, taillandier à Rouen, moyennant six vingt quinze livres tournois de rente que ledit Thiboult pourra franchir et racquitter.

Du 3 *février* 1774. — Extrait du registre des ensaisinemens du bureau de Rouen. Ensaisiné un contrat passé devant

Castal et Duray, notaires à Rouen, le 12 mai 1769, par lequel dame Catherine Lecoq, veuve et héritière du sieur Jacques André Cabissol, demoiselle Catherine Joseph Agathe Cabissol, fille dudit sieur Cabissol, réservée à partage, le sieur Jacques Balthazar Nicolas Cabissol, ont vendu au sieur Hue de La Meslière, marchand demeurant à Rouen, Grand-Rue, paroisse St.-Jean.

C'est assavoir, une maison, fonds de terre et héritage, où pendoit ci-devant l'enseigne du *Grand-Soleil-d'Or*, sise en cette ville de Rouen, rue des Carmes, paroisse St.-Herbland, bornée d'un côté et d'un bout le sieur Sertier représentant par fieffe le trésor de St.-Éloi, et d'autre bout le sieur Deshayes représentant par fieffe les Dames religieuses Carmélites, acquise par ledit feu sieur Cabissol, de demoiselle Marie-Anne Fouet, par contrat devant Le Gingois, notaire à Rouen, le 1er. avril 1749.

Du 26 *novembre* 1774. — Extrait du registre des ensaisinemens du bureau de Rouen. Est comparu en ce bureau M. Barthélemy Denis Huré, négociant à Rouen, y demeurant, rue des Charrettes, près les Consuls, paroisse St.-Étienne-des-Tonneliers, lequel a déclaré qu'il lui est échu par le décès de M. Barthélemy François Huré, vivant négociant audit Rouen, arrivé il y a plus de 40 ans, une maison sise à Rouen, rue des Carmes, au coin de la rue aux Juifs, paroisse St.-Herbland, bornée d'un côté le sieur Claude Deshayes, d'autre côté les représentants des sieurs Gaillard; d'un bout la rue aux Juifs, et d'autre bout la rue des Carmes.

2 *janvier* 1700. — L'Académie reçoit le sieur Hyacinthe Rigaud, en qualité d'académicien, peintre d'histoire. — Signé, au bas des lettres-patentes : Charles de La Fosse (Président), Coypel, *Jouvenet*, et sur le repli : *Visa*. —

Girardon, et à l'autre bout d'icelui : *Par l'Académie :* Guérin, et scellées d'un sceau de cire verte (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture,* t. II, p. 134).

FAMILLE JOUVENET.



TABLEAUX.



JÉSUS AU MILIEU DE SES APÔTRES.

Hauteur : 3^m. — Longueur : 5^m. — A l'église Saint-Remi de Dieppe.

Grand tableau signé : « Johannes Jouvenet pinxit, 1722. »

« En voyant ce tableau, nous écrit M. l'abbé Cochet, certain amateur a crié bien fort : « C'est une merveille ! un Jouve- « net ! » il n'y a qu'un inconvénient, c'est que le tableau porte 1722, et que le grand Jouvenet est mort en 1717.... c'est une croûte.... ! »

Ce tableau représente une grande salle à colonnes, éclairée par une lampe. On y voit le Christ, derrière lequel est une draperie bleue. Les onze apôtres sont couchés sur des bancs, et Judas s'en va ; il est déjà presque à la porte.

La signature est ainsi disposée sur trois lignes :

PINXIT ET INVENIT
JOHANNES JOVVENET
1722.

Ce tableau vient de Rouen ; il a été envoyé à St.-Remy de Dieppe, vers 1803, par le dépôt départemental qui en a

fourni de la même manière aux églises de Lillebonne et de Criquetot-l'Esneval. Il est très-fatigué, et a été lavé avec de l'essence, ce qui l'a à peu près réduit.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

Hauteur : 2m. 50. — Largeur : 1m. 50. — Église de Nolléval (canton d'Argueil, Seine-Inférieure).

« Le fond du tableau représente, à ce qu'il me semble, l'intérieur du temple ; on aperçoit trois grands gradins d'autel ; le grand-prêtre est assis sur la 3e. marche (à la manière des évêques donnant la confirmation), et à gauche du tableau; il a sur la tête le bonnet de lin qui retombe sur son épaule droite ; il est revêtu d'un grand manteau qui cesse aux genoux, et laisse apercevoir la robe de lin qui lui descend jusqu'aux pieds; ses avant-bras sont appuyés sur ses genoux et ses mains ouvertes, comme dans l'attitude d'une personne qui parle. La Sainte Vierge, sous la forme d'une enfant, revêtue d'une simple robe bleue, est devant lui, à genoux sur le 2e. degré, presque prosternée, et les mains posées en croix sur sa poitrine; sainte Anne et saint Joachim apparaissent dans l'ombre derrière la Sainte Vierge.

« Le grand-prêtre est accompagné de deux personnages : l'un a l'air âgé et se tient dans l'ombre derrière lui ; le second est un lévite qui se trouve près de lui à droite, revêtu comme d'un manteau, et tenant un chandelier d'acolyte allumé; le bout qu'on aperçoit d'un autre cierge indique qu'il y a un second lévite à la gauche du grand-prêtre ; mais on ne le voit pas.

« Dans le haut, apparaît un nuage de très-gros bleu, qu'on prendrait volontiers pour le voile du temple que l'on a hissé ! »

Ce tableau est ainsi signé dans le bas, à gauche :

JEAN JOVVENET
PINXIT 1725.

Certainement ce tableau est magnifique et de main de maître : il fait l'admiration de tous les visiteurs. Les couleurs ne brillent pas précisément d'un très-vif éclat ; mais on les trouve très-fines. Et puis l'attitude du grand-prêtre et de la Sainte Vierge est si bien, si naturelle, qu'on s'arrêterait avec plaisir des heures entières à les regarder, à les contempler.

M. l'abbé Guébert, curé de Nolléval, a feuilleté les registres de la fabrique pour connaître l'histoire et la provenance de ce tableau ; mais ses recherches sont demeurées infructueuses. Les personnes les plus âgées de la paroisse attestent l'avoir toujours vu à la place qu'il occupe, au rétable du maître-autel.

DEUX APÔTRES.

Saint Pierre et saint Paul dans la prison Mamertine à Rome ? par Jouvenet jeune.

Les fonds sont de Feuillet. Au musée de peinture de Rennes.

PORTRAIT DE LABORDE, AVOCAT AU PARLEMENT.

Peint par François Jouvenet.

PORTRAIT DE MAUBERT, MARÉCHAL-DES-LOGIS DE LA REINE.

Peint par François Jouvenet.

PORTRAIT DE JACQUES THIERRY.

Propriété de M. le baron de Caïx de Saint-Aymour, maire de Corbie.

Voici ce qu'il en écrivit à M. Louis Paris, directeur du *Cabinet historique*, à la date du 26 février 1857 :

« Je vous envoie, en courant, la notice du portrait de famille que j'ai dans mon salon.

« Ce portrait représente Jacques Thierry, un de nos arrière-grands-oncles, peint par Jouvenet le jeune, l'an 1718, le 12 janvier, à Paris. »

« Ce n'est pas là, sans doute, m'écrit M. L. Paris, ce que vous espériez; je ne puis rien ajouter à ce court renseignement, sinon que ce portrait, d'une médiocre dimension, est d'une exécution que n'aurait pas reniée Jouvenet aîné. »

DESCENTE DU SAINT-ESPRIT SUR LES APÔTRES.

Dans la chapelle de Saint-Léonard, à Bacqueville, servant aujourd'hui de baptistère.

Au bas de cette toile, fortement briquetée, on lit : « Jouvenet pinxit, 1744. » « Ce tableau a été mis au temps du Père Esprit, de Rouen, gardien de ce couvent, en 1744. »

Cette inscription indique assez que la toile provient du couvent des Capucins de Rouen.

ANNONCIATION.

Contre-table de l'église d'Imbleville (arrondissement de Dieppe).

Belle toile, peinte par P. Jouvenet en 1752.

Le Père-Éternel a de la dignité; le messager angélique a de l'élégance et de la grâce; la figure de la Vierge a quelque chose de séraphique et d'ingénu; c'est une composition qui rappelle le faire du grand Jouvenet et qui montre que les traditions de son école ne s'étaient pas perdues dans sa famille.

RÉSURRECTION DE JÉSUS-CHRIST.

A la contre-table de l'église de Belleville-en-Caux.

Bonne toile, due au pinceau de P. Jouvenet, au bas de laquelle on lit : « P. Jouvenet pinxit, 1751. »

On voit dans ce tableau quelque réminiscence du grand artiste.

Dans nos explorations artistiques, nous avons rencontré plusieurs magnifiques tableaux sortis du pinceau de nos plus grands maîtres français, mais malheureusement trop peu connus. Nous avons cru devoir leur faire ici les honneurs d'une mention particulière, pensant que le lecteur lui-même nous en remercierait.

L'ADORATION DES BERGERS.

La ville de La Rochelle a le bonheur de posséder un tableau de Lesueur, l'Adoration des Bergers. Peu de biographes en ont parlé et cependant c'est une des plus belles œuvres de ce grand artiste. C'est une raison pour nous d'en dire quelque chose, et l'histoire de la peinture peut-être nous en saura gré; car Lesueur assurément n'a rien fait de mieux.

Les personnages sont de grandeur naturelle.

Il se trouve à l'hospice St.-Louis.

« Vers l'année 1648, le célèbre Lesueur revenait d'Espagne où les suites d'un duel l'avaient forcé de s'exiler; une maladie grave l'obligea de s'arrêter à la Rochelle, et il reçut des Frères de l'Oratoire de cette ville l'hospitalité et les soins les plus tendres. Après son rétablissement, il ne voulut pas quitter les bons Pères, sans leur laisser un gage de sa reconnaissance; ce fut donc chez eux et pour eux qu'il créa l'un de ses chefs-d'œuvre.

« A l'époque du vandalisme révolutionnaire, peu s'en fallut que le tableau de Lesueur n'éprouvât le sort de bien d'autres, qui furent impitoyablement mutilés. Il fut heureusement sauvé par un amateur des arts (M. Vivier père) qui

en connaissait tout le prix et qui, se trouvant alors administrateur de l'hospice, y fit transporter ce trésor, qui resta ainsi placé sous la sauve-garde de la Charité à laquelle il devait son origine. »

Nous en avons la gravure faite d'après une esquisse de M. F. Giraudeau fils, de La Rochelle, et due à l'obligeance de M. Texier, graveur, également notre compatriote, qui en est l'éditeur et qui l'a destinée à la Société des Amis des Arts.

Nous tenons ces renseignements de l'obligeant M. Meneau, président de la Société des Amis des Arts de La Rochelle.

LE COMBAT DE NAZARETH.

Hauteur : 1m. 33. — Largeur : 1m. 93.

Le Muséum Calvet de la ville d'Avignon possède une magnifique toile d'un peintre rouennais célèbre : c'est un tableau peint par Géricault et qui représente le *Combat de Nazareth*, près du mont Thabor, livré, en 1799, par le général Junot.

« Cette toile, qui a été donnée au musée d'Avignon par M. A. Vernet, en 1846, fut peinte par Géricault d'après une esquisse faite par Gros, et dont M. Urvoy de Saint-Bedan a gratifié le musée de Nantes.

« Ce précieux tableau, d'un grand artiste enlevé à la fleur de l'âge, est peu connu et mérite pourtant de l'être. Il est peint avec fougue et présente beaucoup de mouvement. » (Deloye, conservateur du Musée Calvet.)

ADDITIONS, CORRECTIONS ET RECTIFICATIONS.

ÉLÈVES DE JOUVENET.

Au nombre des élèves de Jouvenet, nous devons ajouter :

1°. Nicolas Bertin.

« Quand il eut atteint l'âge de dix ans, il (son frère, sculpteur de Louis XIV) le my chez M. de Vermensalle, peintre de l'Académie ; de là, chez M. *Jouvenet* ; en dernier lieu, chez M. de Boulogne, qui le perfectionna, et le my en estat de gagner un premier prix de peinture à la barbe des vieux étudiants de l'Académie royale, lui qui n'avait que dix-huit ans » (1).

2°. François Tavernier.

Ce jeune homme fit un voyage en Italie. « C'est dans ce voyage que lui vint le goût de la peinture : à son retour, prit les leçons du grand Jouvenet, et il en devint le disciple » (2).

3°. Frère Jean-André.

Jean-André, frère de l'ordre des Jacobins, n'est pas sans doute un élève de Jouvenet. Il naquit en 1662 et n'avait à cette époque que 18 ans; mais il peut être considéré comme un de ses imitateurs. Sa manière tenait beaucoup de celle de son ami : nous n'en donnons pour preuve que son tableau de la *Résurrection de J.-C.*, placé dans l'église de Fontenay-le-Comte, que l'on a plusieurs fois attribué à Jouvenet.

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture,* t. II, p. 230.

(2) Loc. cit., t. II, p. 236.

CARACTÈRE, ESPRIT ET EXTÉRIEUR DE JOUVENET.

« L'amour-propre est un malheureux attribut de l'humanité. La raison nous conduit quelquefois à le déguiser; il n'appartient qu'à la religion de le vaincre. Comme c'est la vie de M. Jouvenet que nous écrivons, et que nous ne devons rien dissimuler, nous ne pouvons cacher que M. Jouvenet était très-jaloux de la réussite de ses ouvrages: les louanges qu'il en recevait lui causaient une joie extrême; il n'y eut que sur la fin de sa vie que, sentant tout le néant de ces vanités et de ces faiblesses, il prit un détachement parfait des choses d'ici-bas et ne voulut plus s'occuper que des pensées de l'éternité. Peu de temps avant sa mort, et surtout dans sa première paralysie, il redoubla ses soins pour l'étude, dans la crainte de décliner; lorsqu'il montrait ses ouvrages à ses amis, il les interrogeait pour savoir s'ils n'étaient pas plus faibles que par le passé, examinant avec attention leurs regards pour connaître si la complaisance n'avait pas plus de part à leurs réponses que la vérité.

« M. Jouvenet était grand, bien fait, avait les traits mâles et une belle physionomie. Ses yeux annonçaient un esprit vif et un génie pénétrant. Il avait le jugement solide, la mémoire heureuse, et quand la conversation s'animait, il savait y donner de nouveaux agréments par des saillies d'autant mieux reçues qu'elles avaient toujours le sel de l'épigramme, sans en avoir jamais l'aigreur.

« Il n'a point fait voir de passion plus marquée que celle qu'il avait pour son art; le travail lui faisait surmonter la douleur de son mal, et quoiqu'il eût besoin de trois personnes pour l'aider, ou plutôt pour le porter sur le marche-pied dont il se servait à ses derniers ouvrages, il fit les deux tableaux du *Parlement de Rouen* et le *Magnificat de N.-D. de Paris* avec un courage incroyable. » *(Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 30.)

ESTIMATION DES TABLEAUX DE JOUVENET DANS PLUSIEURS EXPERTISES OFFICIELLES.

DÉSIGNATION des sujets.	ANNÉES.	PROVENANCES.	PRIX.	LIEUX où ils se trouvent actuellement.
1. Adoration des Mages.......	1770	Vente Lalive de Jully	1,200 05	
2. Résurrection de Lazare...	1771	Vte. Braacamp...	333 »	
3. Sybille de Cumes..........	1776	Vte. Chabannais.	600 »	
4. Sacrifice d'Iphigénie....	1776	Vte. Chabannais.	3,000 »	
	1777	Vte. du prince de Conti...........	1,350 »	
	1779	Vte. de Boileau..	850 »	
5. Jésus chez Marthe et Marie.......	1810	Église des Pères de Nazareth. — Estimation officielle............	4,000 »	
	1816	Id.	3,000 »	Musée de Paris.
6. Pêche miraculeuse	1810	Église St.-Martin-des-Champs. — Estimation officielle............	240,000 »	Avec les n°s 11 et 12.
	1816	Id.	30,000 »	Musée de Paris.
7. Descente de Croix........	1810	Couvent des Capucines de Paris. — Estimation officielle...	60,000 »	
	1816	Id.	50,000 »	Musée de Paris.
8. Vue du maître-autel de N.-D.	1810	Collection Louis-Philippe. — Estimation officielle..........	6,000 »	
	1816	Id.	4,000 »	Musée de Paris.
9. Le fils de la ve. de Naïm......	1810	Église des Récollets de Versailles. — Estimation officielle..	12,000 »	Tableau perdu.

DÉSIGNATION des sujets.	ANNÉES.	PROVENANCES.	PRIX.	LIEUX où ils se trouvent actuellement.
10. Jésus guérissant les malades........	1816	Couv^t. des Chartreux. —Estim. officielle........	30,000 »	Musée de Paris.
11. Résurrection de Lazare.	1816	Église St.-Martin-des-Champs. — Estim. officielle.	30,000 »	Id.
12. Repas chez Simon....		Église St.-Martin-des-Champs. — Estim. officielle.	30,000 »	Id.
13. Ascension de J.-C.........	1816	Église St.-Paul, à Paris. — Estim. officielle........	5,000 »	Id.
14. Les Pèlerins d'Emmaüs.	1844	Vte. marquis de Flers...........	1,200 »	Id.
15. Portrait de Fagon.....	1838	Acheté par l'administration...	500 »	Id. (avec un portrait de Tubeuf attribué à Mignard).
16. Descente de Croix......	1845	Vte. de Fesch....	203 »	
17. Descente de Croix......	1855	Vte. Collot........	1,100 »	Actuellem^t. chez M. Burat.
18. Purification.		Collége des Jésuites de Rouen..	900 »	Vendu pour l'Angleterre.— Le graveur Bacheley en avait offert 600 livres.
19. Jésus guérissant les malades.......	anc. inv. du Louvre		15 à 20,000 »	Lille (Musée).
20. Résurrection de Lazare.	Id.		2,000 »	Id.

(Renseignements dus à l'obligeance de M. Th. Lejeune, artiste peintre, à Paris.)

ÉTAT DES ÉTABLISSEMENTS ET DES PERSONNES QUI FIRENT DES COMMANDES A JOUVENET.

ÉGLISES CATHÉDRALES, PAROISSIALES, CHAPELLES.

1. Chapelle du collége Louis-le-Grand (Paris). — Nativité de J.-C.
2. Chapelle du château de Saint-Germain-sur-Eaulne (Seine-Inférieure). — Nativité de J.-C.
3. Chapelle du collége Mazarin (Paris). — Anges tenant les instruments de la Passion. (1er. tableau).
4. Id. Id. (2e. tableau).
5. Id. — Dieu le Père. (3e. tableau).
6. Notre-Dame de Paris. — Guérison du Paralytique. (1er. tableau).
7. Id. — Visitation ou *Magnificat.* (2e. tableau).
8. Église St.-Paul (Paris). — Ascension.
9. Église des Invalides (Paris). — Les douze Apôtres.
10. Église St.-Roch (Paris). — Martyre de saint André.
11. Chapelle de St.-Louis. — Saint Louis sur le champ de bataille de Massoure.
12. Chapelle de l'hôpital de la Charité des Hommes (quartier St.-Germain-des-Prés). — Apothéose de saint Jean-de-Dieu.
13. N.-D. de Versailles. — Convoi de saint Nicolas.
14. Chapelle du château de Versailles. — La Pentecôte.
15. St.-Germain-l'Auxerrois. — Salle d'assemblée des Marguilliers. — L'Extrême-Onction.
16. N.-D. de Paris. — Vue du maître-autel de N.-D.
17. Ticheville (Calvados). — La Trinité.
18. Montérollier (Seine-Inférieure). — Assomption.
19. Église Ste.-Opportune (Paris). — Présentation de Jésus au Temple ou Purification de la Vierge.

20. Église des Pères de Nazareth. (Paris). — Jésus chez Marthe et Marie.
21. Église des Grands-Jésuites (Paris). — Portrait de Bourdaloue.
22. Église des Religieuses de la Croix. — Élévation.
23. Église des Grands-Augustins. — Saint Pierre guérissant de son ombre les malades.
24. Couvent des Chartreuses. — Jésus guérissant les malades sur les bords du lac de Génézareth.
25. Église St.-Martin-des-Champs. — 1°. Jésus chassant les vendeurs du Temple.
26. Id. — 2°. Résurrection de Lazare.
27. Id. — 3°. La Pêche miraculeuse.
28. Id. — 4°. La Madeleine aux pieds du Sauveur chez Simon le Pharisien.
29. Église des Récollets de Versailles. — Résurrection du fils de la veuve de Naïm.
30. Chapelle du château de Vosseaux. — Assomption.
31. Couvent du Val-St.-Pierre-lès-Vervins. — 1°. Repas chez Simon.
32. Id. — 2°. Jésus au Jardin des Oliviers.
33. Id. — 3°. Saint Pierre guérissant les malades.
34. Église des Bénédictins d'Orléans. — Jésus au Jardin des Oliviers.
35. Église des Jésuites de Rouen. — Présentation au Temple ou *Nunc dimittis.*
36. Religieuses de St.-Dominique (rue Charonne). — Élévation.
37. Capucines (Rue-Neuve-des-Petits-Champs). — Descente de Croix.
38. Dames de St.-Jean, à Rouen. — Jésus bénissant les enfants.
39. Les Capucines de Sotteville. — Annonciation.

40. Jésuites d'Alençon. — Mariage de la Vierge.
41. Capucins de Paris. — Saint Ovide.
42. Le Monastère de la Visitation (Rouen). — 1°. Sainte Cécile.
43. Id. — Apothéose de sainte Jeanne de Chantal.
44. Capucins de Rouen. — Mort de saint François.
45. Cordeliers de Rouen. — Ex-voto.
46. Bénédictins de St.-Ricquier-lès-Abbeville. —Louis XIV touchant les écrouelles.

ABBAYES ET COUVENTS.

1. Église des Jésuites de Rouen. — Présentation de Jésus au Temple ou *Nunc dimittis.*
2. Sainte Opportune. — Id.
3. Bénédictins de St.-Martin-des-Champs. — Jésus chassant les vendeurs du Temple. (1er. tableau).
4. Id. — Résurrection de Lazare. (2e. tableau).
5. Id. — Pêche miraculeuse. (3e. tableau).
6. Id. — Repas chez Simon. (4e. tableau).
7. Chartreuse de Paris. — Jésus guérissant les malades.
8. Bénédictins de Jumiéges. — La Cène.
9. Bénédictins d'Orléans. — Jésus au Jardin des Oliviers.
10. Chartreux du Val-St.-Pierre-lès-Vervins.. — Jésus au Jardin des Oliviers.
11. Id. — Repas chez Simon.
12. Id. — Saint Pierre guérissant les malades.
13. Religieuses de St.-Dominique (rue Charonne). — Id.
14. Capucines (Rue-Neuve-des-Petits-Champs). — Descente de Croix.
15. Dames de St.-Jean (Rouen). — Jésus bénissant les enfants.
16. Capucines de Sotteville. — Annonciation.

17. Jésuites d'Alençon. — Mariage de la Vierge.
18. Capucins de Paris. — Saint Ovide.
19. Premier monastère de la Visitation à Rouen. — Sainte Cécile.
20. Id. — Apothéose de sainte Jeanne de Chantal.
21. Capucins de Rouen. — Mort de saint François.
22. Cordeliers de Rouen. — Ex-voto.
23. Bénédictins de St.-Ricquier-lès-Abbeville. — Louis XIV touchant les écrouelles.
24. Pères de Nazareth. — Jésus chez Marthe et Marie.
25. Grands-Augustins. — Saint Pierre guérissant les malades.
26. Grands-Jésuites. — Portrait de Bourdaloue.
27. Récollets de Versailles. — Résurrection du fils de la veuve de Naïm.
28. Jésuites de la rue St.-Jacques. — Nativité (donnée par M. d'Argenson, garde des sceaux).

CHATEAUX.

1. Meudon. — Latone et ses enfants.
2. Marly.— L'Hiver.
3. Versailles. — Zéphire et Flore.
4. Trianon. — Id.
5. Versailles. — Apothéose d'Hercule.
6. Id. — Apollon et Thétis.
7. Trianon. — Id.
8. Id. — Naissance de Bacchus.
9. Versailles. — Marc-Antoine et Post. Albinus.
10. César rangeant son armée en bataille.
11. St.-Germain-en-Laye. — Ornements.
12. Tuileries. — Bas-reliefs.

HÔTELS PARTICULIERS.

1. Rouen. — Le chanoine de La Roque-Hue. — Ascension.
2. Rennes. — Le greffier de La Motte-Picquet. — 1°. Flore et Zéphire.
3. Id. — 2°. Apothéose d'Hercule.
4. Id. — 3°. Apollon et Thétis.
5. Hôtel St.-Pouanges. — 1°. Vénus visitée par Flore.
6. Id. — 2°. Les neuf Muses présidées par Apollon.
7. Id. — 3°. La Force terrassant les Vices.
8. Id. — 4°. Diane regardant Endymion.
9. Id. — 5°. Sacrifice d'Iphigénie.
10. Id. — 6°. Martyre de saint Ovide.
11. Vénus et Adonis (M. Strauss).
12. Hôtel Conti. — 1°. La Renommée, la Gloire, l'Abondance et un génie tenant une couronne.
13. Id. — Zéphire et Flore.
14. Hôtel de M. Crozat. — Baron de Thiers. — Purification de la Vierge.
15. Pour M. Lalive de Jully. — Adoration des Mages.

ÉTABLISSEMENTS PUBLICS.

1. Salle de l'Académie de peinture. — Évanouissement d'Esther devant Assuérus.
2. Salle des Enquêtes du Parlement de Normandie. — Le Triomphe de la Justice.
3. Parlement de Bretagne. — Les Attributs de la Justice.
4. Collége Louis-le-Grand. — La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre.
5. Id. — Nativité de Notre-Seigneur.

6. Collége Mazarin. — 1°. Dieu le Père.
7. Id. — 2°. Anges tenant les instruments de la Passion.
8. Id. — 3°. — Id.
9. Hôpital de la Charité des Hommes. — Apothéose de saint Jean-de-Dieu.

SALONS DE JOUVENET, A L'HÔTEL DES QUATRE-NATIONS.

1°. Une Prière au Jardin (de 8 pieds de large sur 12 de haut).
2°. Une Purification de la Sainte Vierge.
3°. Une Descente de Croix.
4°. Un Crucifix.
5°. Un Saint Bernard et un Saint Bruno, 1/2 figure.
6°. L'esquisse du Triomphe de la Justice de Rouen.
7°. Une Latone.
8°. Un Apollon qui descend dans le sein de Thétis.
9°. Une esquisse de la Chapelle de Versailles.

TABLEAUX MIS EN TAPISSERIE.

1. Jésus chassant les vendeurs du Temple (Gobelins).
2. Résurrection de Lazare (Id.)
3. Pêche miraculeuse (Id.)
4. Repas chez Simon (Id.)
5. La Cène (Id.)
6. Naissance de J.-C. (Id.)

SALON DE 1699.

1. Adoration des Mages.
2. Jésus chassant les vendeurs du Temple.
3. Repas chez Simon.

4. Jésus chez Marthe et Marie.
5. Descente de Croix.
6. Sacrifice d'Iphigénie.
7. Portrait de l'abbé de Lionne.

SALON DE 1704 (16 tableaux).

1. Résurrection de Lazare.
2. Jésus chassant les vendeurs du Temple.
3. Repas chez Simon.
4. Descente de Croix.

CATALOGUE.

1°. RÉSURRECTION DU FILS DE LA VEUVE DE NAÏM.

« Aux Récollets de Versailles, Jouvenet plaça un excellent tableau représentant la Résurrection du fils de la veuve de Naïm. Ce morceau est d'une composition qui va au sublime, selon le sentiment de M. Rigaud et des gens de l'art les plus éclairés (1). »

Ce tableau, *perdu aujourd'hui*, dans l'expertise officielle de 1810, fut estimé à la somme de 12,000 francs.

2°. TABLEAU DE JOUVENET, AU CHATEAU DE ST.-GERMAIN-EN-LAYE.

« Lebrun employa Jouvenet avec Claude Audran, au château de St.-Germain-en-Laye, pour un grand nombre d'*ornements* (2). »

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 26.
(2) Loc. cit., t. II, p. 12.

3°. OUVRAGES DE JOUVENET AUX TUILERIES.

« Le roi ayant commandé qu'on travaillât avec de nouveaux soins aux peintures du palais des Tuileries, M. Audran fut choisi, avec MM. Houasse et Jouvenet, pour peindre les *bas-reliefs et les figures* qui sont au-dessus de la corniche de la galerie où le roi donnait ses audiences (1). »

4°. MARTYRE DE SAINT PAUL.

Nous avons entendu parler d'un certain tableau représentant le *Martyre de saint Paul*, qu'on attribue à Jouvenet; mais comme cette attribution n'a pour nous rien de fondé, nous croyons devoir nous abstenir d'en porter aucun jugement jusqu'à nouvel informé.

5°. LA TRINITÉ.

Le savant et judicieux M. Raymond Bordeaux nous a obligeamment fait part de la découverte récente, dans une église rurale du Calvados, d'un nouveau tableau de Jouvenet, dont le sujet nous était tout-à-fait inconnu. Nous reproduisons ici la description que M. Bordeaux en a donnée dans le *Journal des Beaux-Arts de Belgique* (n°. du 15 décembre 1859):

« M. le docteur Billon, qui explore depuis plusieurs années, avec un zèle infatigable, les églises de l'ancien diocèse de Lisieux, au point de vue de l'art et de l'archéologie, a découvert récemment dans l'église de Ticheville, près de Vimoutiers, en Normandie, un tableau portant la signature :

JEAN JOUVENET
ROUEN.

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*, t. II, p. 13.

« Cette toile, richement encadrée dans un somptueux rétable à colonnes torses de l'époque de Louis XIV, mesure environ 3 pieds de largeur sur 5 pieds de hauteur : elle est d'un ton clair et doré et ne paraît pas avoir subi de restaurations.

« M. Charles Vasseur, archéologue très-zélé de Lisieux, qui a vu dernièrement ce tableau à lui signalé par le docteur Billon, en décrit ainsi l'ordonnance : La partie supérieure représente le ciel où sont figurées les trois personnes divines : le Père à la droite du spectateur, le Fils du côté opposé, sont assis sur des nuages, et le Saint-Esprit plane au-dessus d'eux. Deux anges, porteurs des instruments de la Passion, voltigent alentour. La partie inférieure du tableau représente une perspective infinie, dans la profondeur de laquelle on aperçoit des villes, et qui semble représenter le monde.

« L'histoire de ce tableau est inconnue. On sait seulement qu'à peu de distance de l'église paroissiale de Ticheville, dont il orne le maître-autel, la célèbre abbaye de St.-Wandrille possédait un prieuré. »

6°. RÉSURRECTION DE J.-C.

Le Guide Richard annonce à tort, à Fontenay-le-Comte (Vendée), dans l'église N.-D., une *Résurrection* de Jouvenet. M. l'abbé Ferchand, curé-archiprêtre de Fontenay, que nous avons consulté à ce sujet, a eu l'obligeance de nous répondre que « cette toile a été peinte par Jean-André, né en 1662, et mort en 1753. Ce peintre appartenait, en qualité de frère, à l'ordre des Jacobins. Il fut lié avec La Fosse et Jouvenet, et sa manière tenait plus de ce dernier que d'aucun autre peintre. Ce tableau a été gravé par Drevet fils, et il existe plusieurs exemplaires de cette gravure. »

7°. VIERGE EN BUSTE, LEVANT LES YEUX AU CIEL.

Hauteur : 0m 70. — Largeur : 0m 57. — Au musée de Bayeux.

La collection du musée de Bayeux possède un tableau attribué à Jouvenet.

« C'est, nous écrit obligeamment le savant M. Éd. Lambert, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, une *Vierge en buste*, levant les yeux au ciel, portée sur le catalogue manuscrit sous le n°. 28.

« Cette Vierge, belle et d'un beau caractère, est vêtue d'un manteau bleu-ciel; elle joint les mains et paraît dans un ravissement céleste.

« Ce tableau faisait partie d'une collection de 80 sujets, peints dans différents genres, l'histoire, la mythologie, le portrait, le paysage, le genre, la nature morte, achetée par la ville en 1842, pour commencer un petit musée, destiné principalement à servir à l'instruction des jeunes gens qui auraient le goût des beaux-arts.

« Sa provenance antérieure n'est pas connue, et il ne porte ni date ni signature. »

8°. LA TÊTE DU CHRIST COURONNÉE D'ÉPINES.

Hauteur : 0m 44. — Largeur : 0m 48. — Chez Mme. Ve. Dubusc, née Richard, à Rouen. — Peinture sur soie.

Mme. veuve Dubusc a bien voulu nous faire connaître qu'elle possédait ce tableau, à elle échu par la succession d'un oncle, curé dans le diocèse d'Évreux. Nous avons admiré cette charmante figure, si pleine d'expression, de force et de vigueur, en même temps que de douleur et de souffrance. Cependant, trouvant dans cette œuvre quelque chose de si fini, de si délicat, puis une touche et une manière qui me

parurent s'écarter sensiblement du faire de mon héros, je me permis d'émettre un doute sérieux sur l'attribution qu'on lui prêtait. Mais Mme. Dubusc m'ayant appris qu'un artiste distingué et parfaitement connu comme tel, avait vu son tableau et n'avait pas hésité à le donner à Jouvenet, je résolus de m'adresser moi-même à ce savant praticien et de lui confesser mes scrupules. M. Le Jeune (1) poussa l'amabilité jusqu'à nous fournir les renseignements les plus précis et les plus scientifiques sur cette charmante composition.

« J'ai, en effet, nous écrit-il, dit à Mme. veuve Dubusc que sa *Tête de Christ* était peinte par Jouvenet, et je suis tout disposé à le répéter. J'ajouterai que j'ai rarement vu quelque chose de plus fin dans les œuvres de ce maître.

« Cette finesse que j'admire m'explique le doute que vous émettez ; mais, pour un praticien, elle est uniquement le produit de la toile excessivement lisse sur laquelle fut exécutée cette peinture, et non le léché du pinceau.

« Sur une semblable préparation, la touche la plus large devient moëlleuse, et, l'essence aidant, on croit voir une miniature, tant les demi-teintes sont légères et les repiqués transparents. Voilà ce qui me fait comprendre votre incertitude ; car dans toutes les œuvres de Jouvenet que vous avez pu consulter pour écrire sa monographie, vous n'avez pas dû en rencontrer beaucoup d'analogues.

« Maintenant, puisque vous me faites l'honneur de me consulter, il me semble que je vous dois l'explication de mon opinion : voici donc sur quoi elle repose :

« Comme praticien, j'ai eu assez souvent l'occasion de restaurer des peintures de Jouvenet ; mais ce qui m'a le plus familiarisé avec ce maître, c'est la restauration des

(1) Artiste peintre, restaurateur expert du ministère d'État, de la maison de l'Empereur et des musées impériaux (par suite de concours).

douze grandes fresques peintes par Jouvenet dans le dôme des Invalides, à Paris, restauration que j'ai exécutée pour l'État, il y a bientôt dix ans. Je dis *fresques* par habitude de les entendre désigner ainsi; car ces *Douze Apôtres*, dont les *esquisses à l'huile* sont au musée de Rouen, sont peints à la détrempe. Or, s'il était possible de placer le tableau en question auprès de ces détrempes, on reconnaîtrait des méplats, des repiqués et des traînées identiques : ceci s'explique par la grande analogie qui existe entre la peinture à l'essence sur un fond lisse et la détrempe faite au premier coup.

« Il est certain qu'il y a peu de ressemblance entre ces procédés et ceux que l'on reconnaît dans ses peintures à l'huile, où l'empâtement est placé souvent par-dessus les à-plats, où le heurté des contours frise quelquefois la sécheresse.

« Tout en laissant le champ libre à toutes les opinions, je persiste à penser que la *Tête* que possède Mme. veuve Dubusc est l'œuvre du pinceau de Jouvenet. »

9°. SAINTE ANNE INSTRUISANT LA VIERGE.

Au mois de novembre 1859, le *Journal du Loiret* annonçait l'existence, dans l'église St.-Paterne d'Orléans, d'un tableau de Jouvenet qui « *n'est mentionné nulle part* ». « Ce tableau (c'est le *Journal du Loiret* qui parle) représente sainte Anne faisant lire la Sainte Vierge. Sainte Anne, vue de face, est assise sur un siége à dossier; sa fille est à genoux près d'elle. Derrière le siége, un vieillard aux traits vigoureux, saint Joachim, se glisse en s'appuyant sur le dossier, comme pour contempler l'enfant sans qu'elle s'en aperçoive. Enfin, à gauche, et mue par un sentiment pareil de curiosité délicate, une jeune fille dirige son attention du même côté. On peut supposer que cette jeune fille est la sœur de la Vierge,

celle qui épousa Cléophas, un des disciples d'Emmaüs, et qui, pour cette raison, est connue dans l'Évangile sous le nom de Marie de Cléophas. A droite et à l'arrière-plan, sont deux enfants qui ne se relient pas à la scène principale.

« Un artiste d'Orléans, M. Laloue, vient de faire une copie de ce tableau. »

A cette occasion nous adressâmes, le 13 novembre, au *Journal de Rouen* la lettre suivante :

« Je lis, dans votre numéro de ce jour, la description d'un tableau de Jouvenet qui se trouve dans l'église paroissiale St.-Paterne d'Orléans. Si, comme le dit le *Journal du Loiret* qui fournit cette description, ce tableau n'est mentionné nulle part, le même sujet n'en existe pas moins ailleurs. J'en connais une reproduction fidèle à Florence, en Toscane, et l'on peut voir, d'après le compte que m'en a rendu le savant et habile M. Émilio Burci, inspecteur de la riche galerie de Florence, que la composition de cette toile est identiquement la même que celle de St.-Paterne d'Orléans (1).

« Pour ce qui nous concerne, nous remercions la presse d'avoir fait connaître un nouveau tableau du grand artiste rouennais, et nous serons heureux d'ajouter ce précieux morceau à tous ceux que nous en avons découverts ou recueillis. »

Quelques jours après, le *Journal du Loiret* reproduisait une lettre de M. C.-F. Vergniaud-Romagnési, auteur de l'*Histoire d'Orléans*, adressée à M. l'abbé Pelletier. Nous en extrayons les passages suivants :

« Dans votre lettre du dernier numéro du *Journal du Loiret*, vous rendez compte de la copie d'un tableau de St.-Paterne, faite par M. Laloue, dont le talent ne me

(1) Page 103.

semble point apprécié dans notre ville autant qu'il devrait l'être, en raison de ses œuvres remarquables.

. . . .

« La Visitation possédait un tableau de l'*Éducation de la Vierge*, peint, non pas par Jouvenet, mais par Restout, son élève. C'est peut-être celui dont vous parlez, à moins qu'il n'en ait existé deux, dont un signé de Jouvenet, ce dont je doute fort; car je crois me rappeler que M. Pelisson-Thiercelin, qui a détruit l'église de la Visitation et construit les maisons qui la remplacent, rue Bannier, fit don à St.-Paterne du tableau de l'autel qui y était resté. »

10. REPAS DE JÉSUS CHEZ SIMON; — 11. JÉSUS AGONISANT AU JARDIN DES OLIVES; — 12. SAINT PIERRE GUÉRISSANT LES MALADES.

Le 19 octobre 1859, le *Journal de Rouen* publia un article que nous lui avions transmis; nous le reproduisons tel quel, avec la note du Rédacteur :

« Dans un voyage de six semaines au nord et à l'est de la France, en Allemagne et en Suisse, entrepris dans un but d'étude archéologique et artistique, M. Leroy, de Cany, qui, il y a quelques mois à peine, nous faisait part d'une découverte curieuse de l'un des chefs-d'œuvre de Jean Jouvenet, a rencontré plusieurs nouvelles pages à peu près inconnues du grand artiste rouennais. Ce que nous appelons inconnus, ce ne sont point les tableaux exposés dans les musées ou les collections publiques, mais bien la plupart des ouvrages qui honorent les galeries particulières ou qui font la principale décoration des églises obscures de province, éloignées des grands centres artistiques. Les tableaux en question sont du nombre de ces derniers. »

« Nous laissons la parole à notre correspondant :

« Ayant résolu d'écrire, aussi étendue, aussi détaillée que possible, l'histoire de la vie et des œuvres du grand Jouvenet, l'une des gloires de la ville de Rouen, l'un des plus illustres peintres de notre École française, j'ai recherché partout, en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, les ouvrages nombreux et précieux qu'ont produits ses deux savantes mains. J'ai eu le bonheur de contempler près de deux cents tableaux enfantés par son vigoureux pinceau. Ce nombre, tout considérable qu'il est réellement, ne forme cependant que les deux tiers à peine de l'œuvre complet du fécond artiste, et la découverte des cent dernières toiles est, on peut m'en croire, l'une de mes préoccupations de tous les jours.

« Je tressaille de bonheur et de joie lorsque le hasard ou l'étude me ménage une si agréable surprise, et je me prends du plus bel enthousiasme devant la plus médiocre ébauche de mon héros, comme en présence de ses plus immortels chefs-d'œuvre. Jouvenet a imprimé la griffe du génie sur tout ce qu'il a touché. Dans tout ce que produit un grand homme, il y a nécessairement quelque chose de beau, de distingué, de supérieur, d'original, d'inimitable.

« Nous avons eu l'avantage de rencontrer tout dernièrement plusieurs toiles de notre célèbre compatriote : nous en décrirons surtout trois qui sont des œuvres capitales.

« Jouvenet a plusieurs fois traité le même sujet; il n'est pas rare de trouver de lui jusqu'à trois, quatre et même cinq exemplaires d'une même scène, d'un même épisode, d'une même histoire. De cette sorte sont les tableaux qui vont passer sous nos yeux. Mais jamais cet artiste ne copiait servilement, exactement, ce qu'il avait produit tout d'abord ; il se trouvait toujours quelque variante, quelque chose en plus ou en moins qui distinguait ses répétitions du tableau primitif, original. Nos trois tableaux en seront encore une preuve frappante.

« Nous devons constater, tout d'abord, que les monastères de l'époque se disputèrent à l'envi les ouvrages de Jouvenet. A Paris, les Bénédictins de St.-Martin-des-Champs, les Chartreux, le couvent de Ste.-Opportune, les Filles de la Conception de Notre-Dame, les Religieuses de la Croix ou de St.-Dominique, les Capucins et les Capucines; à Rouen, les Jésuites, les Capucins, les Cordeliers, les Visitandines, les Dames de St.-Jean ; les Bénédictins d'Orléans, de Jumiéges, de St.-Ricquier ; les Capucins de Sotteville ; les Jésuites d'Alençon ; les Chartreux du Val-St.-Pierre, près Vervins, etc. : telles sont les maisons religieuses qui furent les clients privilégiés de Jouvenet. Nous connaissons encore aujourd'hui 28 toiles sorties de l'atelier de l'artiste pour orner les autels ou les murs de leurs chapelles et de leurs réfectoires, tandis que nous n'en trouvons que 18 commandées par des églises cathédrales ou paroissiales, 12 pour des châteaux, 15 pour des salons particuliers, 9 pour des établissements publics.

« Les toiles qui nous occupent furent exécutées par Jouvenet pour le couvent des Chartreux du Val-St.-Pierre, à deux lieues de Vervins. Déjà l'un de ses premiers ouvrages, le fameux et immense *Jésus guérissant les malades*, du musée du Louvre, fut composé pour les Chartreux de Paris, qui habitaient rue d'Enfer. Pour les premiers il fit : *Saint Pierre guérissant les malades dans les rues de Rome, Le Repas de Jésus chez Simon le Pharisien* et *Le Christ en agonie au Jardin des Olives.*

« L'histoire de ces trois tableaux est celle de tous les tableaux antérieurs à la Révolution. Au moment de l'abolition des ordres religieux, les moines du Val-St.-Pierre furent chassés de leur couvent, le monastère pillé et détruit, les meubles, papiers, objets d'art enlevés et transportés au chef-lieu de district. L'abbaye était riche en tableaux religieux :

l'église et la chapelle de l'hôpital de Vervins en reçurent, soit par don, soit par acquisition, un assez bon nombre, parmi lesquels, à l'église, deux Jouvenets ; à l'hospice, un tableau du même maître.

« Les deux premiers ornent encore aujourd'hui les murs de l'église paroissiale de Vervins ; le troisième n'est plus dans la chapelle de l'hospice, mais nous le retrouvons ailleurs. »

REPAS DE JÉSUS CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

Longueur : 8 mètres 50 ; — hauteur : 5 mètres 20. — Figures de grandeur naturelle.

« Au milieu d'une immense et somptueuse salle décorée de portiques et de colonnes d'ordre dorique, une table est servie, recouverte d'une nappe blanche ornée d'une bordure de dentelle. Des mets, du pain, des épices garnissent la table. Autour, par derrière et de chaque côté, sont assis sept ou huit convives ; tout au bout, à droite du spectateur, le riche Simon ; à gauche, Notre Seigneur Jésus-Christ ; devant la table, à terre, deux urnes de cuivre, dont l'une sur un plateau de même métal.

« Deux serviteurs, presque nus, apportent des plats fumants sur leur tête.

« Derrière Jésus est étendu, sur un lit, saint Jean, à la figure juvénile et charmante.

« A gauche du Christ, et un peu plus bas, la Madeleine à genoux. Plus à gauche encore, sur un plan plus élevé, on aperçoit de nouveaux convives qui arrivent dans la salle du festin ; ils descendent les degrés d'une galerie, et sont introduits par un serviteur demi-nu.

« A droite et plus haut encore, dans une espèce de tribune derrière et entre les colonnes, on découvre dans l'ombre trois autres personnes jusqu'à mi-corps. Tout-à-fait à droite, et

plus bas, trois nouveaux esclaves chargés de plats. Sur la même verticale, par-dessous, un très-beau chien noir et blanc avec son collier, véritable boule-dogue ou gardien de ferme normand, magnifique d'expression, de pose, et qui paraît fort alléché par l'odeur des mets.

« Au fond du tableau, à la partie supérieure, un dressoir garni de vaisselle d'or, d'argent, de cuivre.

« La plus charmante de toutes les figures que nous avons devant les yeux est sans contredit celle de la Madeleine, à genoux aux pieds du Sauveur, les mains jointes, élevées, suppliantes; la chevelure blonde éparse, la tête admirable de candeur, d'humilité, de repentir. Un riche manteau brodé d'or et doublé de rouge écarlate lui couvre les épaules, puis retombe et traîne en arrière. Le vase aux parfums est ouvert et à terre auprès d'elle.

« Le Christ, la tête découverte et environnée du nimbe rayonnant, porte une robe rouge et un manteau bleu. Ses jambes sont nues. Il étend le bras droit sur la tête de la pénitente, et dirige la gauche vers Simon, auquel il adresse le reproche que l'on connaît (Évangile selon saint Luc, chapitre 7, v. 40 à 50). Son sourire est gracieux, sa figure distinguée, son maintien noble et digne. Saint Pierre, à côté de lui, est également plein d'expression et de gravité.

« Le Pharisien, vêtu d'une robe jaune et d'un manteau rouge, est un fort gros homme, court et réjoui, comblé de fortune et d'honneurs. C'est un avide et rusé capitaliste normand, qui est content de son sort et orgueilleux de son opulence. Il paraît quelque peu surpris de l'interpellation de son visiteur. Sa main droite ouverte, son bras étendu, son sourire plein de vanité, sa jambe droite relevée avec négligence, son attitude sans gêne, sa tenue aisée et fastueuse, traduisent assez ses sentiments.

« Il est serré à la taille par une ceinture blanche et coiffé d'un turban de même couleur.

« Un personnage vêtu de vert, debout devant la table, les bras nus, et l'introducteur à gauche, vêtu de marron, vus tous deux de dos et coiffés d'un turban blanc, ont des poses fort naturelles et parfaitement exprimées.

« Celui qui, presque nu, porte sur sa tête un plat de viande, accuse une allure robuste et montre une vigueur musculaire admirablement rendue.

« Derrière Simon, un personnage couvert de bleu et d'un turban blanc s'avance vers la table en étendant la main, comme pour placer les mets; sa figure est pleine d'expression et de vivacité.

« Le Sauveur pose les pieds sur une escabelle qui porte cette inscription : *Jouuenet*, 1699.

« Au fond, dans le haut du tableau, un rideau plissé laisse apercevoir le ciel et les nuages.

« Il existe plusieurs exemplaires de ce tableau. Celui du Louvre a de hauteur 6 mètres 88, et de largeur 6 mètres 82. Les figures sont également de grandeur naturelle. Comme variante, il possède, en plus que celui de Vervins, un ange et trois chérubins qui planent sur un léger nuage, au-dessus de la tête du Christ. Il figure au catalogue de M. Villot sous le numéro 300. Il appartient à la collection de Louis XIV.

« Celui du musée de Lyon mesure 3 mètres 90 de hauteur et 6 mètres 64 de largeur. Parmi les spectateurs qui sont à droite dans la salle du festin, on remarque le peintre Jouvenet, qui s'y est peint avec sa famille. Ce tableau se voyait autrefois au musée de Paris, sous le numéro 53. Il figura au salon de 1699.

« Ces deux dernières toiles ont été gravées par le célèbre Gaspard Duchange, en grand format.

« Le tableau du musée de Lyon est le plus ancien de tous.

« Dès 1706, il appartenait à l'église des religieux de St.-Martin-des-Champs, et il fut donné, en 1811, par Napo-

léon Ier., au musée de Lyon, qui l'a toujours conservé depuis. »

JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS.

Longueur : 2 mètres 50 ; — hauteur : 3 mètres 10.

« Le second tableau que nous avons admiré dans l'église de Vervins représente *le Christ en agonie dans le Jardin des Oliviers.*

« Jésus à genoux, les mains jointes et tombantes, dans l'attitude de la douleur, se renverse en arrière et est soutenu par un ange. Un autre ange, dans un nuage, lui apporte le calice des amertumes pendant que les apôtres dorment. Jacques et Jean sont couchés, tandis que saint Pierre, assis et tenant un genou dans ses mains, semble lutter contre le sommeil.

« Il y a un double effet de lumière admirable, produit par un clair de lune et une lueur céleste.

« La figure du Christ est sublime; il est impossible de rien concevoir de plus grand, de plus majestueux, de plus divin. Il y a dans sa tête, dans son regard, dans tout son visage, dans son attitude entière, un mélange de souffrance, d'abattement, d'ennui, en même temps que de calme, de résignation et de courage surhumain, que la plume est impuissante à reproduire. Ici, comme dans tous les autres tableaux de Jouvenet, il est vêtu de la robe rouge et du manteau bleu.

« Les deux anges paraissent en proie à la tristesse la plus profonde, en même temps qu'à une force surnaturelle qu'on ne se lasse pas de contempler. Leur robe est d'une blancheur éclatante.

Saint Jacques a un vêtement de vermillon; ceux de saint Pierre et de saint Jean sont gris. Saint Pierre est armé de son épée, dont on aperçoit la poignée de cuivre.

« Derrière le Christ, à droite et sur le même plan, une

espèce de grotte est taillée dans le roc. Contre le cadre, de ce côté, s'élève un tronc d'arbre. Au-dessous du disque de la lune, on découvre, en arrière-plan et en miniature, une troupe de gens armés de piques et de torches allumées, ayant à leur tête le traître Judas.

« Les principaux personnages sont moins grands que nature.

« Au bas, à gauche, se trouve la signature : *Jouuenet*, 1701.

« Un second exemplaire de cette toile se trouve dans la cathédrale d'Orléans. Il est identiquement le même que celui de Vervins. M. le chanoine de Torquat, archéologue et ami des beaux-arts, nous a obligeamment fourni sur cette toile d'excellents renseignements que l'on trouve pages 186 et suivantes. »

SAINT PIERRE GUÉRISSANT LES MALADES DANS LES RUES DE ROME.

Largeur : 2 mètres 60 ; — hauteur : 3 mètres 10. Il a été rogné. Les personnages sont plus petits que nature. Autrefois dans la chapelle de l'hôpital de Vervins ; aujourd'hui dans l'église de La Fère (Aisne), au-dessus du maître autel.

« Au premier plan, au milieu du tableau, saint Pierre, debout, élève la main droite au ciel qu'il invoque du regard. De la gauche, il bénit un enfant mourant que lui présente sa mère à genoux. A ses pieds, un homme accroupi, et la tête basse, paraît accablé sous la douleur physique.

« Sur le devant du tableau, au-dessous du saint, à droite, un homme se courbe et se dispose à soulever une femme étendue sans mouvement sur un matelas. Un enfant se roule sur le sein de l'agonisante et semble craindre qu'on ne cherche à le séparer de sa mère. A côté, un homme malade, à demi soulevé de son matelas par un autre qui l'enlève avec effort ; le premier tend les bras vers le saint et l'implore.

« La scène se passe dans une rue ; tout au haut, on aperçoit

des nuages qui roulent dans l'atmosphère ; de chaque côté des maisons, des monuments, des fortifications, des tours formidables.

« Beaucoup de mouvement, d'animation, de douleur, de souffrance, d'espoir, de résignation, de ferveur : telles sont les qualités de ce groupe d'une douzaine de personnages qui se détachent admirablement du fond du tableau.

« Au bas, à gauche, on lit : *Jouuenet*, 1666.

« Placé, au moment de la Révolution, sans doute, dans la chapelle de l'hôpital à Vervins, ce tableau ornait le contre-rétable de l'autel, lorsque, il y a une vingtaine d'années, il fut vendu par les administrateurs de l'hôpital à un sous-intendant militaire de La Fère, M. Bradi, pour une misérable somme de 400 fr. Ce dernier le fit restaurer, et, en quittant le pays pour habiter la capitale, il s'en dessaisit, il y a quelques années, en faveur de la Fabrique de La Fère, pour la somme de 2,000 fr. Mais la Fabrique, n'étant pas en mesure de payer, fut obligée de faire des intérêts qui élevèrent le prix du tableau à près de 3,000 fr.

« On ne saurait trop blâmer les administrateurs de l'hospice de Vervins qui commirent cet acte de vandalisme, et privèrent l'établissement dont ils étaient les tuteurs et les protecteurs naturels, de l'une des œuvres d'un grand maître dont il était depuis long-temps propriétaire. Il paraît qu'un simple particulier usa envers les ignorants administrateurs d'un trait de délicatesse honorable et qui eût dû leur servir de leçon : un certain M. Daval, propriétaire à Fontaine-lès-Vervins et amateur de tableaux, auquel ils l'offrirent pour la pareille somme de 400 fr., refusa de l'acheter, pour ne pas contribuer à l'enlèvement d'une œuvre d'art qui devait rester dans le domaine du pauvre.

« A Caen, au musée de peinture, se trouve un tableau de cabinet ou de petit autel, représentant le même sujet (n°. 170

du catalogue). C'est une belle esquisse terminée comme Jouvenet en a souvent peint pour les exécuter sur des toiles plus grandes. Celle-ci est d'une couleur forte et harmonieuse. Elle diffère du tableau précédent par de très-légères modifications.

« Une chose qui nous intrigue beaucoup touchant le premier exemplaire, c'est la date, fort lisible, 1666. Jouvenet (né en 1644) n'aurait eu que vingt-deux ans lorsqu'il aurait exécuté ce tableau, et l'esquisse de Caen l'aurait à coup sûr précédé. Le faire, la composition, l'exécution de l'un et de l'autre, nous paraissent être postérieurs à cette époque et différer sensiblement de ce qui distingue les œuvres de la première jeunesse du peintre. Nous craignons une falsification de chiffres au moment de la restauration. »

Nous devons présenter ici une observation relativement au *Jésus agonisant au Jardin des Oliviers.*

Dans la lettre que nous avons citée plus haut, de M. Vergnaud-Romagnési, à M. l'abbé Pelletier, nous lisons ce passage :

« Vous accréditez, involontairement sans doute, une erreur que, sur la foi d'anciens auteurs, j'ai moi-même partagée relativement au tableau de Ste.-Croix, *Jésus-Christ au Jardin des Olives.*

« Un peu avant la mort de M. Poumet, ancien sculpteur-modeleur employé, avant 1789, aux travaux de Ste.-Croix, auteur d'un buste de Pothier et de quelques autres de peu de mérite, à la vérité, mais dont le jugement en fait d'art était assez sain et la mémoire heureuse, je fus le voir à l'hospice de St.-Germain, dont il était receveur honoraire. Je lui avais demandé diverses notes sur nos anciens édifices religieux, pour une troisième édition de mon *Histoire d'Orléans* que je prépare encore.

« Voici, entre autres notes, celles qu'il me donna sur l'inté-

rieur et l'extérieur de Ste.-Croix, et dont la publicité, comme rectification d'erreurs et comme renseignement inédit, peut être utile :

« Le tableau de Ste.-Croix ne serait point de Jouvenet, mais suivant lui signé de Bonnart, élève de Lebrun, qui aurait aussi peint un tableau de la Conception. »

. . . .

« Orléans, 12 novembre 1859. »

13°. ATTRIBUTS DE LA JUSTICE (PLAFOND DU PARLEMENT DE BRETAGNE).

« L'année dernière, à la suite du banquet breton, *Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice* daignaient visiter ce palais-de-justice et remarquer, d'une manière spéciale, les *peintures* et les ornements de cette salle, dont les restaurations étaient à peine commencées (1). » Parmi ces magnifiques peintures, se trouvent les *Attributs de la Justice* du grand Jouvenet. *Leurs Majestés Impériales*, en exprimant leur admiration pour les travaux de notre illustre compatriote, montraient à leur tour ce goût si pur et si délicat qu'autrefois manifestaient les deux plus grands monarques de l'Europe, Louis XIV et le czar Pierre, en présence des immortels chefs-d'œuvre du modeste peintre Rouennais.

Dans la lettre que Jouvenet écrivit, pour le choix des sujets, à Messieurs du Parlement de Bretagne, il dit qu'il « a exprimé la suite de l'*Abondance* par des amours et des génies, représentés dans *deux montants* qui font deux bandes aux deux côtés de la porte de la Chambre. »

Il paraît que ces deux montants seuls sont estimés plus de

(1) Discours de rentrée de la Cour impériale de Rennes, prononcé par M. Poulizac, avocat-général (1859).

20,000 francs. Il paraît également que le Christ de ce plafond est un des plus beaux ouvrages du grand peintre (1).

14°. PLAFONDS DE L'HÔTEL CONTI.

Jouvenet plaça à l'hôtel Conti deux plafonds.

« Le premier représente la Renommée, la Gloire, l'Abondance et un Génie tenant une couronne.

« Le second est Zéphire et Flore, entourés de trois figures, au milieu ; dans les coins est un génie tenant des fleurs, groupé de trois enfants, et, sur le même plan, une nymphe qui porte une corbeille de fleurs; vis-à-vis sont deux génies et deux enfants. Un Zéphire et deux Naïades tenant un arrosoir et une urne d'où sort une fontaine (2). »

15°. VÉNUS ET ADONIS.

M. Strauss, propriétaire, à Paris (3), possède une toile de Jouvenet, dont il a bien voulu nous donner la description suivante :

« Cette toile, de 3m. 45 (carrée), représente *Vénus et Adonis.* Sur le premier plan, Adonis et Vénus, entourés de nymphes, d'amours; un groupe de chiens est tourné vers eux; dans le fond et sortant d'un nuage, le char de Vénus, traîné par des colombes ; à gauche, à moitié couché, un Triton tenant une conque marine qu'il porte à sa bouche.

« La signature est en bas, dans le coin de gauche : *Jean Jouuenet*, 1674.

(1) Discours de rentrée de la Cour impériale de Rennes, prononcé par M. Boucly, premier président (1859).

(2) Communication bienveillante de M. Th. Le Jeune, artiste peintre, à Paris.

(3) Rue Montmartre, 130.

« Le plafond est arrivé à Paris avec d'autres tableaux de différents maîtres : il a été vendu dans une vente publique, où je l'ai acheté. J'aurais désiré pouvoir vous donner plus de détails sur l'historique de cette pièce, et je me suis, dans ce but, rendu chez le vendeur, qui n'a pu me fournir aucun autre renseignement.

« Le plafond se compose d'une seule toile ; le sujet en est des plus gracieux ; les figures des femmes sont finement traitées ; l'exécution en est très-remarquable, surtout comme vigueur de tons. »

16°. PERSONNAGE SE CHAUFFANT.

M. Alfred Baudry, de Rouen, possède un dessin, une esquisse due au pinceau de Jouvenet.

« Ce dessin, nous écrit-il, que l'on peut appeler une académie, est à la sanguine et représente un homme aux formes athlétiques, n'ayant, pour tout vêtement, qu'un manteau à peine jeté sur le dos et revenant sur le bras droit, assis et se chauffant les mains au feu d'un brasier placé sur la gauche et contenu dans un grand vase rond qui a des anneaux libres pour anses. Ce n'est point l'*Hiver* sous la forme ordinaire d'un vieillard, mais simplement un homme robuste et dans la force de l'âge que le peintre a esquissé en traits fortement accentués. Au-dessous du vase est, en grands caractères bien égaux, la signature : « *Jouuenet*, 1692. » — Hauteur : 0^m. 44 ; largeur : 0^m. 36.

17°. LE DÉPART DE PHAÉTON.

Hauteur : 2 mètres 48. — Largeur : 1 mètre 85. — N°. 381 du Musée de Rouen. Notice de 1855.

« Phaéton, debout sur le char du Soleil, reçoit les derniers

conseils d'Apollon, son père ; les chevaux que viennent d'attacher les *Heures*, filles de Jupiter, ne reconnaissant point la main de leur maître, se livrent à leur fougue et font pressentir la chûte du jeune téméraire qui a osé entreprendre de les diriger.

« Ce tableau a été donné par le Gouvernement en 1819. »

18°. LA SYBILLE DE CUMES.

Tableau qui, en 1776, à la vente Chabannais, fut adjugé pour 600 francs.

19°. TABLEAUX DE L'HÔTEL DES MARETS.

« On y remarque, dit Piganiol, et on y admire trois plafonds qui ont été peints par feu Jouvenet. »

20°. JÉSUS CHEZ SIMON.

La Madeleine, répandant des parfums à ses pieds.

Grisaille. Tableau sur toile de 0 m. 81 de hauteur sur 0 m. 64 de largeur. N°. 308 de la collection de M. Lefebvre-Soyez, à Beauvais.

21°. DISCUSSION ENTRE LES DOCTEURS.

Ils recherchent, pour Salomon, l'époque et le lieu où naîtra le Messie. On voit en arrière des soldats.

Tableau sur toile de 0 m. 47 de hauteur sur 0 m. 32 de largeur. N°. 309 de la collection de M. Lefebvre-Soyez, à Beauvais.

22°. SAINTE THÉRÈSE DEVANT UN CHRIST EN CROIX.

Tableau sur toile de 0 m. 52 de hauteur sur 0 m. 62 de largeur. N°. 427 de la même collection.

23°. SAINT PIERRE.

Dimensions : 0 m. 70 sur 0 m. 66. Chez un amateur de tableaux, à Beauvais (1).

Buste de Jouvenet.

Lorsque, dans le cours du récit, nous avons parlé du buste de Jouvenet, nous avons oublié de faire la description de celui qui se voit dans les galeries du Louvre, catalogué sous le n°. 337. Il est de Maurice Beguin, né à Montmorency, en 1795, élève de Lemot. M. Henry Barbet de Jouy en donne la description suivante :

« JEAN JOUVENET.

« Buste en marbre. — Hauteur : 0 m. 950. On lit sur la base : Jouvenet, et sur le côté la signature du sculpteur : Beguin, 1822.

« Il est placé entre l'escalier de Henri II et celui de Henri IV. »

OUVRAGES CONSULTÉS.

143. Lettres de M. Raymond Bordeaux, avocat, docteur en Droit, inspecteur de la Société française d'archéologie, etc. ; à l'auteur.
144. Nouvelles communications de M. l'abbé Guériteau, vicaire de St.-Maclou, à Rouen ; à l'auteur.
145. Livret du musée Fabre, à Montpellier, in-18.
146. *Mémorial de Paris*, par M. l'abbé Antonini, in-12. 1744.

(1) Nous devons la connaissance de ces quatre derniers numéros à l'obligeance de M. Mathon, correspondant du Ministère de l'Instruction publique, à Beauvais.

147. *Annales* du Musée, par Landon, 29 vol. in-8°.
148. Landon : *Vie et Œuvres des peintres les plus célèbres*, 22 vol. in-4°.
149. Landon: Recueil des ouvrages de peinture, etc.; in-8°.
150. Richard : *Guide du Voyageur en France*, in-12 anglais, 1854.
151. *Essai historique sur la ville de Vervins*, par Am. Piette, in-8°. Vervins, Papillon, 1839.
152. Catalogue du musée de Tours, 1856 ; Tours, Ladevèze.
153. Œuvres de Filhol.
154. Œuvres de Florent Lecomte.
155. Lettre de M. F.-M. Ferchand, archiprêtre, curé de Notre-Dame de Fontenay-le-Comte (Vendée) ; à l'auteur.
156. Galerie des peintres célèbres, de Chabert, in-folio.
157. Œuvres de Guérin.
158. Œuvres de Rainsant.
159. Œuvres de Duchesne.
160. Lettre de M. Éd. Lambert, conservateur de la bibliothèque et du musée de Bayeux, membre de plusieurs sociétés savantes ; à l'auteur.
161. Lettre de M. Strauss, propriétaire, possesseur d'un tableau de Jouvenet, à Paris ; à l'auteur.
162. Discours de rentrée de la Cour impériale de Rennes, par M. le premier président Boucly, et M. l'avocat-général Poulizac.
163. Lettre de Mme. veuve Dubusc, possesseur d'un tableau de Jouvenet (Rouen) ; à l'auteur.
164. Lettres de M. Th. Le Jeune, artiste peintre, restaurateur-expert du Ministère d'État, de la maison de l'Empereur, et des musées impériaux, à Paris ; à l'auteur.
165. Lettre de M. Alfred Baudry, de Rouen ; à l'auteur.

166. Lettre de M. A. Darcel, archéologue, à Paris; à l'auteur.
167. *Journal de Rouen*, articles divers.
168. *Journal du Loiret*, articles divers.
169. *Bulletin* de la Société de l'Histoire de France, 1859, in-8°.
170. *Archives de l'Art français*, t. III.
171. Mariette : *Abecedario.*
172. *Journal des Beaux-Arts de Belgique*, 1859.
173. Descript. des sculpt. modernes du Louvre, par H. Barbet de Jouy; in-8°.
174. Lettres de M. Mathon, archéologue, à Beauvais; à l'auteur.

ERRATA.

Page XIV, ligne 18, au lieu de : *(Seine-et-Oise)*, lisez : *(Oise)*.
Page XVI, ligne 26,
Page 155, ligne 6,
Page 172, ligne 12, } au lieu de : *Ecuny*, lisez : *Ecury*.
Page 193, ligne 2,
Page 197, ligne 1,
Page 6, ligne 25, au lieu de : *aux foyers*, lisez : *au foyer*.
Page 8, lignes 1 et 2, au lieu de : *la maison*, lisez : *sur la façade de la maison*.
Page 18, ligne 3, au lieu de : *réfléchissons*, lisez : *considérons*.
Page 18, ligne 5, au lieu de : *Aubran*, lisez : *Audran*.
Page 20, ligne 16, au lieu de : *fut*, mettez : *fût*.
Page 23, ligne 6, au lieu de : *un ou plusieurs*, mettez : *d'un ou de plusieurs*.
Page 25, ligne 4, au lieu de : *les-Abbeville*, lisez : *lès-Abbeville*.
Page 26, ligne 5, après : *le Mariage de la Vierge*, mettez : , .
Page 29, ligne 9, au lieu de : *mais*, mettez : *toutefois*.
Page 33, ligne 26, au lieu de : *Vermelin*, mettez : *Vermeulen*.
Page 52, ligne 22, après : *Louis XIV*, ajoutez : » (2) *Précis analyt. des trav. de l'Acad. de Rouen*, 1836.
Page 58, ligne 20, au lieu de : *fut*, mettez : *fût*.
Page 63, lignes 20 et 21, au lieu de : *mettez un Rubens à côté d'un Jouvenet; chacun auprès d'eux*, etc., il faut : *mettez un Rubens à côté d'un Jouvenet, chacun d'eux*.
Page 70, ligne 17, avant : *la réflexion fut précisément*, etc., mettez : «.
Page 73, ligne 12, après le mot : *vraies*, placez : ; au lieu de : .
Page 77, ligne 2, après le mot : *composition*, placez : ; au lieu de : .
Page 78, ligne 3, après : *peinture*, au lieu de : ; mettez : ?. Au lieu de : *qui* mettez : *Qui*.
Page 78, ligne 6, au lieu de : ! après *Jouvenet*, placez : ?.
Page 130, ligne 3, au lieu de : *perpétuellement*, lisez : *continuellement*.
Page 133, ligne 4, au lieu de : *sujet*, lisez : *catalogue*.
Page 133, ligne 13, il faut que le mot : *elle-même* soit entre deux virgules.
Page 151, ligne 19, au lieu de : MUSEE, lisez : MUSÉE.
Page 152, ligne 20, au lieu de : *(Seine)*, lisez : *(Oise)*.
Page 298, ligne 5, au lieu de : *à divers points*, lisez : *par divers points*.

TABLE DES MATIÈRES.

II. APPRÉCIATION DES OUVRAGES DE JOUVENET

(53 à 133).

Sa couleur, 55 — Son dessin, 56. — Ses maîtres, ibid. — Jouvenet n'étant pas allé en Italie, influence de la nature française et normande sur son imagination et son pinceau, 59. — Influence de la création de l'Académie de peinture sur les peintures du temps, 60. — Comparaison des ouvrages de Jouvenet avec les mêmes sujets des autres grands peintres, 63. — Qualités de sa peinture, 63 et suiv. — Opinions des savants, des écrivains, des artistes sur Jouvenet et ses œuvres, ibid.

Restout, son principal élève, 115. — Leçons de Jouvenet à Restout, 119. — Succès de ce dernier, ibid. — Comparaison de ses ouvrages avec ceux de son maître, 123. — Manière et style de Restout, 125.

III. CATALOGUE

(133 à 296).

DESCRIPTION PARTICULIÈRE DE CHAQUE TABLEAU

(158 à 296).

§ 2.

V. PIÈCES JUSTIFICATIVES

(437 à 466).

ADDITIONS, CORRECTIONS ET RECTIFICATIONS

(473 à 504)

CATALOGUE

(483 à 503).

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES CITÉS DANS LE PRÉSENT VOLUME.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.



R.

S.

T.

V.

W.

Z.

Caen, typ. de A. Hardel.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

(Les uns sont parus, plusieurs sont sous presse, les autres s'imprimeront prochainement).

1. HISTOIRE DE MONTÉROLLIER (canton de St.-Saëns). 1 vol. in-8°. de 400 pages. Rouen, Le Brument.

2. HISTOIRE DU CANTON DE CANY. 3 vol. in-8°. de chacun 500 pages.

3. ESSAI SUR LES ARTISTES NORMANDS ET LES ŒUVRES D'ART EN NORMANDIE. 2 vol. in-8°. de chacun 500 pages.

4. ESSAI SUR LES VITRAUX DE BLOSSEVILLE-ÈS-PLAINS. 1 vol. in-8°.

5. DICTIONNAIRE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE LA NORMANDIE. 5 vol. in-8°. ; 1 atlas in-f°. de 20 cartes.

6. GÉOGRAPHIE DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE-INFÉRIEURE. 1 vol. in-18.

7. NUMISMATIQUE NORMANDE. 1 vol. in-8°.

8. ESSAI SUR LA STATUAIRE ANTIQUE DÉCOUVERTE EN NORMANDIE. 1 vol. in-8°.

9. L'ARCHÉOLOGIE EN NORMANDIE ET LES ARCHÉOLOGUES NORMANDS. 1 vol. in-8°.

10. CAUDEBEC SOUS LA DOMINATION ANGLAISE. 1 vol. in-8°. — Fécamp, Ch. Hue.